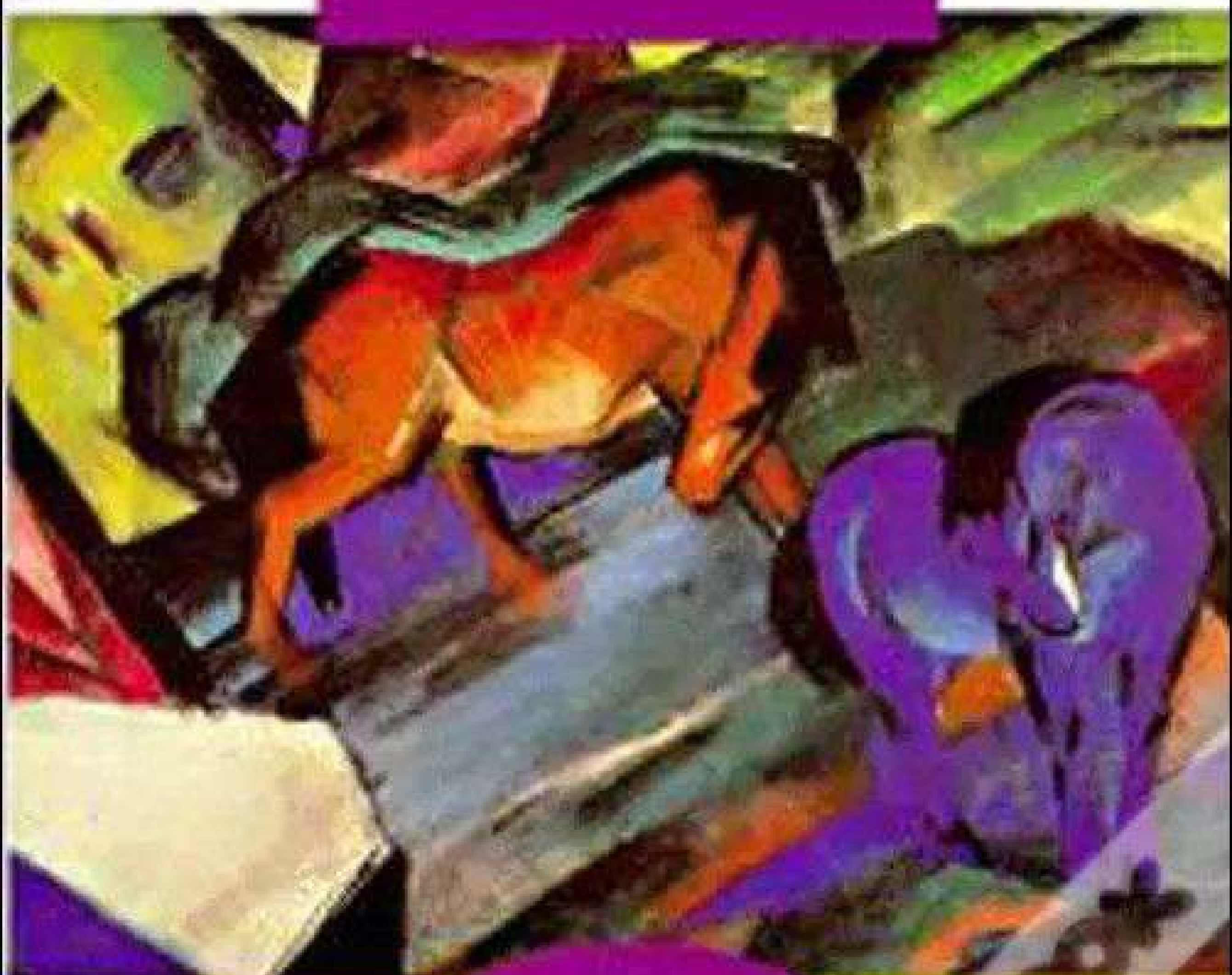
TEORIA DA ARTE

Giulio Carlo Argan

ARTE E CRÍTICA DE ARTE



EDITORIAL ESTAMPA

Giulio Carlo Argan

ARTE
E CRÍTICA DE ARTE

2.ª edição

EDITORIAL ESTAMPA
1993

ARTE
E CRÍTICA DE ARTE

FICHA TÉCNICA

Título original: *Arte e Critica d'Arte*
Tradução: Helena Gubernatis
Capa: José Antunes
Ilustração: *Cavalo Azul e Cavalo Vermelho* (1912), Franz Marc, Munique, Städtische Galerie im Lenbachhaus
1.ª edição: Editorial Estampa, 1988
Composição: Byblos — Fotocomposição, Lda.
Impressão e Acabamento: Rolo & Filhos — Artes Gráficas, Lda.
Depósito Legal: 64711/93
ISBN 972-33-0899-1

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Comecei cedo a colaborar em enciclopédias, há quase cinquenta anos, e para dizer a verdade, não foi propriamente por vocação. Trabalhei primeiro para a velha Treccani, *cuja secção de História da Arte era magistral e severamente dirigida pelo grande medievalista Pietro Toesca; depois, para a* Enciclopedia Universale dell'Arte *da Sansoni como director do sector moderno, e depois para muitas outras enciclopédias italianas e estrangeiras de que já nem me recordo. Por último, para a* Enciclopedia del Novecento, *concebida e dirigida por Vincenzo Cappelletti com uma lúcida e firme consciência das forças em contraste na actual conjuntura cultural. Desta foram extraídos os dois longos artigos sobre as correntes da arte e os desenvolvimentos da crítica da arte do Ocidente no século XX. A inesperada reimpressão fez-me recordar aquele período que, de má vontade, mas não sem proveito, dediquei às enciclopédias: como simples autor de "entradas" ou como director, redactor, membro das equipas de projecto.*

No nosso século, e talvez em Itália mais do que em qualquer outro lugar, foram elaboradas muitas, provavelmente até demasiadas enciclopédias, gerais e especializadas. Evidentemente a cultura do século XX, que morre com o milénio, tem a necessidade ou o gosto de fazer balanços consuntivos e preventivos: esperemos que não se tratem de

testamentos. Cada enciclopédia que nasce tem o seu eixo dito metodológico que é afinal essencialmente ideológico, embora não o seja de forma expressa; e por princípio afirma-se imparcial e pluralista, mas de facto constitui um grupo de poder, já que a escolha dos redactores e colaboradores ocorre, pode dizer-se, por cooptação, e está certo que assim seja, se se quer que a obra tenha um plano coerente. Geral ou especializada, uma enciclopédia justifica-se pela hipótese de uma substancial afinidade entre cada uma das disciplinas autónomas que, sem sacrifício da própria especificidade, deveriam constituir, todas juntas, o sistema global do saber. Mas será que existe ainda um sistema global do saber? E poderemos estar seguros de que subsistirá num futuro próximo?

Que pululem enciclopédias de divulgação e de compilação, derivadas das grandes e concebidas como repertórios de notícias às vezes até correctas e úteis, é mais do que natural; também a cultura e a investigação científica, queira-se ou não, constituem uma mercadoria. Fazer uma enciclopédia toda em primeira mão é uma grande e arriscada empresa financeira. Trata-se de investir em cultura avultadas quantias que só alguns anos depois começarão a reentrar, a render, a poder ser reinvestidas na prossecução de uma obra cujo êxito e cuja duração, embora se tente calculá-los, permanecem forçosamente aleatórios. E qual é a base dos cálculos? A seriedade dos contributos, naturalmente, não corre risco. Os factores de segurança são outros: a escolha a priori *das metodologias mais avançadas e a clareza do plano geral. É óbvio que a entidade editorial não se pode permitir financiar pesquisas originais em todos os ramos do conhecimento, mas também não pode limitar-se a dar conta do estado das pesquisas específicas nas várias disciplinas. Por outro lado, nos seus diferentes sectores, aquelas disciplinas são tratadas com uma amplitude e uma precisão bastante maiores do que é exigido por quem deseja uma informação, embora boa,*

sobre o estado da cultura contemporânea. Situando-se, em suma, entre saber adquirido e pesquisa especializada, avançada e talvez até de vanguarda, a originalidade de uma enciclopédia consiste essencialmente em individualizar e expor o grau de combinabilidade de cada disciplina: ou seja, o lugar e a função que podem ter no sistema global do saber. Quanto à duração de validade, a questão é mais complexa: a melhor maneira de assegurar a uma enciclopédia uma longa vida consiste obviamente em colocá-la nas mãos dos mais qualificados expoentes das metodologias mais avançadas. A prudência e a cautela são, não só em matéria de enciclopédias mas em geral para a cultura, péssimas conselheiras. Mas não existe garantia: uma descoberta ou uma invenção revolucionárias, um grande acontecimento político podem determinar uma inflexão radical e repentina no próprio percurso das ciências e determinar uma obsolescência precoce de enciclopédias embora moderna e corajosamente estruturadas. Existem algumas, óptimas, que envelhecem antes de os últimos volumes estarem prontos. Em breve, cada enciclopédia à qual se queira garantir um máximo de duração deverá ser concebida como um instrumento e não como um produto, ainda que discretamente bom, da cultura contemporânea. Já passou o tempo das summae universali; *hoje não conta a estabilidade ou a certeza, mas a problematicidade da cultura. Com efeito, é o problematismo que constitui, ou, pelo menos, constituiu, a característica marcante da cultura do nosso século: mais do que qualquer outra, reflecti-lo-á a enciclopédia que deixar em aberto muitas apreciações sobre o ulterior processo da cultura, e talvez até acerca da sua crise progressiva. Todavia, a problematicidade da cultura do nosso século não reside tanto nas metodologias das disciplinas que a compõem, e que o mais das vezes operam como sólidas e ágeis estruturas de pesquisa, quanto na relação interdisciplinar que deveria constituir o sistema geral do saber: que sistema unitário se poderá al-*

guma vez compor se já se fala de irrelatividade, para não dizer incompatibilidade, entre disciplinas históricas e disciplinas científicas, como se só umas ou outras e não todas pudessem ser científicas, ou entre ciências que operam com equipamentos tradicionais e as que operam com computador?

A provar um certo mal-estar por ver as respectivas disciplinas reduzidas a peças de um mosaico séctil está o comportamento dos colaboradores. Os especialistas, ou a maioria deles, não se mostram nada entusiasmados ao serem convidados a colaborar numa grande enciclopédia; perante o pedido recalcitram, se lhes é rogado resistem, quando instados divagam e, invariavelmente, atrasam a entrega muito além dos limites da paciência, mas na verdade é difícil que renunciem tout court, *ou que no último momento faltem com o contributo prometido. Para os fazer capitular, a melhor arma é a chantagem: infelizmente, diz-se-lhes, terá de se pedir a um colega, talvez até a um rival, a "entrada" directamente relativa aos assuntos que lhe são mais queridos. Não, isso não pode aceitar, sacrificar-se-á a escrever a maçadora "entrada". E é compreensível, pois se uma boa enciclopédia constitui uma referência fundamental durante um período mais ou menos longo, nada mais humano para um estudioso do que desejar que as suas teorias, as suas hipóteses, as suas descobertas vigorem pelo menos por alguns anos. Não se trata apenas de ambição: indicar os pontos de chegada de uma pesquisa científica significa orientar e projectar a investigação ulterior e, quase sempre, prosseguir uma pesquisa significa estendê-la para além dos seus limites tradicionalmente aceites e estabelecer contactos com outras disciplinas. E o que as une tornando-as um sistema coerente, se não homogéneo, é, não um fundamento ou um conjunto de postulados comuns, mas o mesmo nível de problematicidade.*

Não foi por causa de uma saturação da procura do público que o enciclopedismo do nosso século entrou em crise: a crise está-se a verificar e afecta todo o tipo de cultura, de

que o enciclopedismo é um dos aspectos mais marcados. Aquela modalidade era a expressão — e, ao mesmo tempo, o maior factor de difusão, de relação activa com a sociedade — da cultura laica e iluminista, que se afirmou no século XVIII e que, afastando definitivamente o dogma, afirmou ser a crítica o comportamento típico de todo aquele que realiza uma actividade cultural. Não foi por acaso que a cultura iluminista concebeu e forjou a máquina adequada para atingir os seus fins: e foi precisamente a Enciclopédia *de D'Alembert e Diderot, na qual Franco Venturi viu, justamente, mais do que um produto, um projecto de cultura. E a qual, directa ou indirectamente, constitui o modelo de todas as enciclopédias do século passado e do presente. A cultura, que se diz de massas e que cada vez mais se propõe como substituta da cultura "moderna" dita ultrapassada, recusa como não científica qualquer disciplina histórica, nega qualquer finalismo à ciência e, consequentemente, exclui o carácter projectual como elo de ligação entre experiência do passado e expectativa do futuro. Substitui o termo "progresso" por "programa", o qual, embora admita a dedução e a hipótese, remove os impulsos éticos da intencionalidade.*

A ciência moderna organiza-se inteiramente com base na própria tecnologia electrónica, que acaba assim por assumir o valor de metodologia. Sem pretender formular juízos, bastará observar que um banco de dados não é uma enciclopédia universal, mas uma anti-enciclopédia radical. Estaremos a encaminhar-nos para um novo saber dogmático, uma cultura da suma, garantida já não pela sapiência divina, mas pela impiedosa infalibilidade das máquinas electrónicas? Sendo intrinsecamente crítico, o enciclopedismo de origem iluminista era fortemente selectivo, operando com dados mnemónicos muitas e repetidas vezes examinados: a história, desde a origem, é essencialmente crítica das fontes, e quase sempre as fontes a que o historiador tem acesso são já o produto de uma voluntária ou inconsciente selecção. Precisa-

mente por isso quem fazia uma enciclopédia dava tanta importância à personalidade dos colaboradores, procurando que fossem os maiores protagonistas da investigação científica. Reconhecia-se que a cultura histórica é constitucionalmente redutiva, mas pretendia-se que a redução não fosse um encurtamento arbitrário. E precisamente o facto de estar persuadido de que a cultura era redutiva e procedia por sínteses, legitimava o encargo das enciclopédias, que era elaborar a síntese das sínteses, a definição de um sistema que por sua vez deveria ser um conjunto de sistemas.

O cientista que trabalha servindo-se dos meios da informática procede também ele por escolhas e reduções, mas com critérios nitidamente diversos, não de tipo historicista mas estatístico. Não trabalha com os livros mas com o vídeo, os quadros sinópticos, os maços de fichas perfuradas: a fim de evitar o discurso que acabaria sempre por se tornar histórico, evita mesmo a verbalização, a expressão linguística. E exclui qualquer finalidade que não seja imediatamente a da pesquisa: efectivamente, se estivesse aquém dos limites já definidos da disciplina, essa finalidade seria óbvia; se estivesse para além deles, seria arbitrária. (É por isso, infelizmente, que os muitos cientistas pagos para estudar e fabricar armas mortíferas recusam como não-científica qualquer deontologia ou finalidade humanitária da ciência.)

Como explicar o extraordinário florescimento de enciclopédias numa conjuntura cultural que, com toda a probabilidade, assinalará o fim do enciclopedismo de origem iluminista? Ou será de considerar este abundante florescimento como uma última e desesperada defesa da cultura historicista, interpretativa, crítica, sintetizante, que vê para a própria liberdade de pesquisa um grave perigo no avanço (já irreversivelmente difundido) de uma cultura, a cujas actualizadíssimas metodologias-tecnologias corresponde, depois, a discutível objectividade da estatística e da descrição? Criticismo laico contra dogmatismo ateu: é este, em última análise, o sentido do actual contraste entre enciclopédia e banco de dados?

Um dos sinais de uma denodada vontade de defesa do liberalismo cultural das enciclopédias é certamente o multiplicar de enciclopédias especializadas — para a arte, a arqueologia, a ciência, a filosofia, etc. — que reúnem disciplinas afins e têm, geralmente, um elevado nível científico também porque são o fruto da colaboração dos estudiosos e das suas escolas universitárias. Têm o mérito, entre muitos outros, de fornecer, com a análise crítica da precedente, a base de partida da pesquisa ulterior. São produtos típicos de pesquisa interdisciplinar que demonstram ao mesmo tempo a dificuldade de formar e de concluir um sistema homogéneo do saber.

A empresa mais nova, audaciosa e perigosa foi, sem dúvida, aquela que o Instituto da velha Treccani tentou com a Enciclopedia del Novecento, *da qual foram extraídas as duas ''entradas'' sobre arte e crítica de arte, que a Laterza quis reeditar. Pela primeira vez fez-se a enciclopédia da cultura de um século, e é lógico que a extrema dificuldade do empreendimento tenha imposto transformações radicais também no plano estrutural: um número relativamente limitado de lemas, cada um dos quais compreende, no entanto, toda uma série de temáticas. Existem ou não afinidades profundas ou convergências finais entre os processos evolutivos de disciplinas fortemente diferenciadas, como são as que constituem o complicado* cloisonné *do saber contemporâneo? E poder-se-á detectar em todas essas disciplinas uma mesma e deliberada intenção de modernidade? E será oportuna essa empresa neste final do século XX, do qual três quartos se passaram entre guerras, revoluções, descobertas e invenções revolucionárias e o último quarto, anunciando-se ainda, mais agitado, questiona os conceitos fundamentais de ética, política, arte, cultura e os próprios valores fundamentais do conhecimento e da moral? Que du-*

ração terão hipoteticamente calculado os projectistas desta obra colossal, que pretende descrever e julgar um século que está a morrer com o milénio?

Cappelletti e a sua equipa de projecto não se propuseram colher a flagrância do contemporâneo como se preparassem para os historiadores vindouros um testemunho para a memória futura: com melhor inteligência crítica procuraram compreender por que razão este século não só é cronológica como programaticamente moderno, fazendo até da modernidade o próprio assunto ideal, para depois a denunciar como falsa consciência ideológica. Era claro que a aversão dos novos teóricos da comunicação (e cultura) de massas não atingia tanto a abstracta categoria de "moderno" quanto a ideia de historicidade presente e em acto que aquela categoria implicava, sendo a história, substancialmente, o pensamento presente do passado. Assim, o esforço de quantos traçaram o plano daquela enciclopédia do moderno visava demonstrar que o incontestável atraso das disciplinas humanísticas, em relação àquelas que pretendem o monopólio do científico, dependia sobretudo do facto de as primeiras terem descurado a renovação das suas metodologias e processos de pesquisa tradicionais, que certamente podiam ser renovados sem mudar as grandes estruturas de base e as finalidades últimas do saber. Não se contestava a importância de manter o princípio da especialidade e da autonomia de cada disciplina, mas pretendia-se demonstrar que a sua convergência e a sua combinação num sistema unitário era ainda possível, desde que o sistema não fosse uma entidade fechada e bloqueada mas um ágil organismo dialéctico. A harmonia ou as simetrias do sistema não deviam certamente ser dadas a priori como verdades dogmáticas: deviam, pelo contrário, convergir no termo de uma resenha crítica das ideias e dos factos do século. Eis o motivo por que a enciclopédia, cujo próprio título parecia conter a contradição, mais ainda do que um projecto, era

uma hipoteca sobre o futuro próximo da cultura, mas também uma posição conquistada e firmemente mantida contra o avanço da cultura dos meios de comunicação.

O Instituto dell'Enciclopedia Italiana, desde sempre administrado com parcimoniosa sagacidade, arriscou muito ao apostar na cultura moderna, não podendo ignorar que já tinha nascido e estava a tornar-se cotada uma cultura declaradamente pós-moderna. Os seus directores científicos aperceberam-se de que, precisamente pela sua vontade de ser a todo o custo moderna, a enciclopédia do moderno arriscava-se a ser obsoleta ainda antes de estar concluída. Chamaram a colaborar os estudiosos que pareciam mais despreconceituadamente progressistas e não lhes recomendaram moderação nem cautela, mas coragem. Desta vez não se tratava de fazer uma imponente resenha do saber, mas de sustentar, mesmo polemicamente, que a cultura estruturalmente historicista podia renovar-se reformulando as suas metodologias e tecnologias; a superação por parte de uma cultura diversamente estruturada e equipada era certamente possível, mas se aquela cultura tivesse tentado ultrapassar a antiga sem a criticar, ter-se-ia esgotado no tecnicismo da sua própria tecnologia.

Os estudiosos que, para as diversas matérias, foram chamados a colaborar compreenderam a importância da aposta em jogo: não foi preciso, asseguram-me, recorrer aos habituais expedientes redactoriais para os convencer a participar na primeira pessoa. Da minha parte, tendo-me sido confiada a tarefa de redigir o referido balanço da arte contemporânea e da crítica que constituía o respectivo complemento conceptual, fiz o meu melhor procurando entrar no espírito daquela difundida análise da modernidade constitutiva da cultura moderna ou, mais precisamente, do seu agitado devir, mau grado os repressivos impulsos contrários de poderosas forças políticas e económicas. Não escondo ter dado à minha resenha uma formação de batalha e não

de parada. Propus-me dar um contributo à luta por uma intrínseca politicidade da cultura que, afinal, é um só com o seu criticismo estrutural e originário. Se o consegui não compete a mim dizê-lo.

Roma, Março de 1984.

Giulio Carlo Argan

PRIMEIRA PARTE

A ARTE NO SÉCULO XX

I — A ARTE NOVECENTISTA

No nosso século, mais do que em qualquer outra época da história, o mundo ocupa-se da arte. São todavia difusas a preocupação e a consciência que tem de uma crise profunda e irreversível. A arte teria deixado de cumprir uma função concreta, não comunicaria mais nada que a sociedade pudesse captar e utilizar; mais ainda, estaria em contradição com todo o sistema das actividades culturais e produtivas da sociedade contemporânea. Tem sido avançada a hipótese de que a civilização do futuro venha a ser uma civilização sem arte, e prevêem-se as consequências negativas: dado que, em toda a história da humanidade, a arte tem sido a expressão de uma vontade ou aspiração criativa, olha-se com justificada angústia para uma sociedade sem impulsos criativos, incapaz de dar um sentido não apenas contingente e utilitário ao trabalho, incapaz de constituir o ambiente da vida sob formas que reflictam uma concepção positiva do mundo.

A crise não afecta apenas a arte contemporânea, a produção de novas obras de arte; se a arte não continuar, tudo aquilo que resta da arte do passado e que constitui ainda hoje uma parte notável do ambiente material da vida, perderá todo o valor e acabará por ser abandonado ou até destruído. A dispersão, a degradação, a destruição do património monumental e artístico estão, infelizmente, a acontecer; e muitos o deploram, mas poucos parecem querer ou poder travá-las.

Renunciando àquele património, a sociedade não renuncia apenas à arte, mas à sua própria história, de que os monumentos e as obras de arte são os documentos: o processo dialéctico da história surge de facto em nítida contradição com a continuidade e o automatismo do progresso tecnológico, com o qual a sociedade tende cada vez mais a identificar o seu próprio desenvolvimento.

A arte constitui pois um problema, um dos grandes problemas do século. É objecto de pesquisas filosóficas, históricas, científicas, operativas, experimentais; determina todo um conjunto de actividades colaterais, inclusivamente na perspectiva económica e política, visando protegê-la e promovê-la; é tema de debates doutrinais, de formulações teóricas, de programas de acção, de animadas polémicas. A começar pela *Estética* de Benedetto Croce (1902), quase todos os sistemas filosóficos compreendem uma filosofia da arte, que se propõe estabelecer propriamente do que se trata, quais os seus processos e os seus fins, qual o seu lugar entre as actividades do espírito. A psicologia estuda a arte como expressão suprema da experiência estética, entendida como abordagem primeira e directa da realidade; a pedagogia vê-a como factor insubstituível na formação do indivíduo; a sociologia considera-a na sua relação com os poderes políticos e religiosos, com a economia, com as crenças religiosas, as ideologias políticas, as tradições, os costumes.

A historiografia da arte, tanto no século passado como no presente, ultrapassou os limites da memorialística e da biografia constituindo-se como disciplina autónoma, dotada de metodologias e sistemas de pesquisa próprios; os seus interesses estendem-se a todos os sectores da produção artística, a todas as áreas e épocas da cultura, até as mais recentes. Relacionada com a pesquisa histórica, mas com outros métodos e finalidades, está a crítica da arte dita militante que segue a par e passo os acontecimentos artísticos, propondo-se avaliar-lhes o alcance e explicar-lhes o significado, agindo assim como mediação entre a arte e o público: de facto, visto que a crise se manifesta como dificuldade de comunicação entre a arte e a sociedade, a crítica funciona como mediador orientando os interesses e as escolhas do público, muitas vezes apoiando esta ou aquela corrente e intervindo no seu contraste dialéctico de "político" (ver segunda parte).

A informação do público relativamente aos factos da arte antiga e moderna tem vindo a aumentar graças aos meios de reprodução mecânica, à abundância de publicações ilustradas de divulgação, aos sistemas de informação de massas. Os museus multiplicaram-se e já não se apresentam como simples locais de recolha de obras de arte, mas como organismos científicos e didácticos, dotados de equipamentos especiais para o reconhecimento, a análise, a classificação, a conservação e a apresentação crítica de produtos artísticos manufacturados de qualquer género. Museus adequados são destinados à arte contemporânea, concebidos como instrumento de pesquisa e de informação, sem limites de região ou nação. Museografia, restauro, catalogação são doravante disciplinas científicas, com definidas metodologias operativas, acessórias e integrativas relativamente às da historiografia da arte. Em muitos países foram promulgadas leis e organizados serviços para a protecção do património artístico e do ambiente histórico e natural, assim como para a promoção da arte contemporânea. Em toda a parte são frequentes as mostras de arte antiga, que representam um desenvolvimento perspectivado do museu, porque reúnem e apresentam de modo orgânico, segundo claros ângulos críticos, materiais que de outra forma não poderiam ser estudados por confrontação directa. Para a arte contemporânea são organizadas — a maior parte das vezes a cargo de entidades públicas — grandes recolhas periódicas nacionais e internacionais (Bienal de Veneza, de Paris, de São Paulo; *Documenta* de Kassel, etc.), que por vezes comportam a atri-

buição de prémios; e mostras menores, históricas e retrospectivas, colectivas e individuais, são continuamente montadas por galerias públicas e privadas. Grande parte da informação é promovida ou suportada pelo mercado para proveito próprio, o que lhe explica o limite; embora a informação seja usufruída por um âmbito social vasto, ela destina-se, de facto, a um círculo social muito mais restrito, o dos possíveis compradores. Na prática, existem na sociedade contemporânea um pequeno sector habilitado para a compra e posse de bens artísticos, um outro mais vasto que se interessa pela arte no aspecto puramente cultural e ainda um terceiro, mais extenso, que permanece de facto excluído de qualquer informação eficaz.

O mercado artístico internacional, cujo centro, depois da Segunda Guerra Mundial, se deslocou de Paris para Nova Iorque, mas cuja rede penetra doravante em todos os países culturalmente avançados, tem tido uma importância determinante não apenas para o desenvolvimento das relações culturais internacionais e intercontinentais, como para a demarcação relativamente às escolas e tradições nacionais. Deve-se principalmente ao mercado, interessado no lançamento de novos valores, o fim do velho contraste entre o tradicionalismo académico — que ainda no século passado detinha o poder com o apoio dos governos e da cultura oficial — e a agitada minoria dos artistas avançados ou inovadores: estes últimos são doravante os únicos a manter uma posição firme enquanto os negociantes rivalizam na descoberta e no lançamento de jovens talentos, cuja validade muitas vezes só é reconhecida pela crítica num segundo tempo. Fenómeno típico do nosso tempo é o novo relacionamento que o negociante, como se fosse mandatário da sua clientela, institui com os artistas, procurando assegurar para si o exclusivo da sua obra e comprometendo-os por contrato a ceder-lhe toda a sua produção, o que inevitavelmente influencia a sua actividade de pesquisa, pelo menos nos limites em que a procura

influencia a oferta. A constante sucessão das correntes a um ritmo cada vez mais acelerado, que caracteriza a situação artística contemporânea, é, pelo menos em parte, determinada pela necessidade comercial de uma frequente substituição dos valores: donde o rápido êxito e declínio das "modas", que não reflectem uma aquiescência dos artistas aos interesses do mercado e aos gostos do público, mas antes uma necessidade de os estimular e de os provocar, adequando o ritmo das actividades artísticas ao de uma sociedade cujo comportamento é doravante uniformizado pelas leis da produção e do consumo. À necessidade desta adequação nem a crítica foge, por vezes directamente condicionada pelo mercado, mas sempre disposta a estimular a superação das posições alcançadas e a interessar o público pelos factos novos, e, portanto, a precipitar o processo de obsolescência dos mesmos produtos, cujo êxito anunciara antes.

Obviamente ligado ao mercado está o coleccionismo que, praticado principalmente por expoentes da burguesia industrial e comercial, tomou o lugar do antigo mecenato e constitui o aspecto moderno da "encomenda". Esta é agora exercida através do sistema de mercado e com a garantia da crítica, dado que o coleccionador burguês já não é um amador desinteressado, mas um agente económico que vê na arte a oportunidade de investimentos vantajosos ou apenas de prestígio. Frequentemente, em especial nos Estados Unidos, as colecções particulares acabam por se tornar públicas, transformando-se em museus de cuja gestão os grandes coleccionadores participam directamente, tornando assim normativas ou orientadoras as suas escolhas de valores.

O poder excessivo do mercado, como instrumento da direcção cultural por parte da burguesia industrial e comercial, deu lugar a reacções destinadas a retirar à classe dirigente o exclusivo da fruição dos produtos artísticos e a instaurar outros trâmites, mediante os quais a produção de valores estéticos fosse fruível ou passível de fruição por toda a sociedade.

Tais trâmites foram individualizados, num primeiro tempo, no aparelho tecnológico da indústria e na difusão universal dos seus produtos e depois no sistema da informação de massas. As duas grandes tendências que se contrapõem no decurso do nosso século reflectem precisamente a alternativa entre uma concepção da arte como bem económico privilegiado, destinado a um mercado de elite, e uma concepção da arte como factor educativo do qual toda a sociedade deveria poder usufruir, através de sistemas funcionais e didácticos, como o museu e a escola.

II — OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

Desde o princípio do século que se sucedem movimentos ou correntes, todos visando definir quais possam ou devam ser, na sociedade contemporânea, as funções específicas da arte. Tais funções, de facto, já não são, como no passado, estabelecidas pela sociedade relativamente a exigências próprias, mas sim propostas pelos artistas na sua qualidade de intelectuais independentes e responsáveis. De facto, desde meados do século passado, os artistas recusam os sistemas predeterminados pela sociedade para a sua formação: há já um século que se formam fora do ensino escolar (as velhas academias) ou em aberta contradição com ele. Porém, foi tentada a transformação do sistema didáctico, substituindo ou pelo menos associando às academias novos tipos de escolas profissionais, destinadas a relacionar as actividades artísticas com as actividades produtivas; mas cedo se verificou que a sociedade está interessada nesse relacionamento, apenas na medida em que as primeiras sejam inteiramente subordinadas às segundas. O artista, pelo menos enquanto conserve e tencione conservar essa qualidade, é um autodidacta: o seu isolamento depende, em primeiro lugar, da recusa de dever à sociedade a sua própria formação. Esta demarcação em relação à sociedade activa é de certo modo compensada por outros tipos de associação e, sobretudo, pela formação de grupos de artistas de tendências afins: grupos que frequente-

mente se atribuem um nome e um programa, exercem uma acção preestabelecida e conduzem uma "política" própria. Carácter comum a todas as tendências é, pois, uma manifesta intencionalidade, cujo fim último pode até estar além da arte, mas deve ser alcançado através da arte; o primeiro objectivo é portanto o de fazer arte, para que a arte, como tal, se insira e funcione no sistema cultural em acto. A intencionalidade artística define-se no conceito de "poética" que, embora distinto do conceito de arte, acaba por se envolver e identificar com ele. A poética (do grego *poièin*, fazer) compreende todos os factores que concorrem para a operação artística concreta, tornando-a não só possível, mas necessária: as experiências e as escolhas culturais que o artista efectua, a ideia da arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística. Como cultura, vocacionada para a arte, aliás mais precisamente, para o fazer artístico, a poética tem um aspecto crítico e um aspecto programática: são estes os dois momentos que caracterizam a arte do século XX, que de facto implica sempre uma crítica do passado e uma projecção no futuro. Visto que o problema central é o da divergência e, porventura, da incompatibilidade entre o modo operativo próprio da arte e aquele que é próprio da indústria, que tende a identificar-se com o comportamento global da sociedade, a simples existência e presença da arte no contexto social realiza-lhe a função social, que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante.

Se a arte da primeira década do nosso século tem uma orientação genericamente "modernista", na medida em que visa reflectir e exaltar a nova concepção do trabalho e do progresso, a partir de cerca de 1910, afirmam-se, em vários países europeus em vias de industrialização, movimentos ditos de "vanguarda", que querem fazer da arte um incentivo à transformação radical da cultura e do costume social: a arte de vanguarda propõe-se antecipar, com a transformação das

próprias estruturas, a transformação da sociedade. Mais precisamente, propõe-se adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético ou criativo da dita "civilização das máquinas". Às correntes de vanguarda contrapõem-se, todavia, correntes de sinal contrário, para as quais não é possível nenhuma relação entre a esfera da "criação" artística e a da "produção" industrial: em substância, a arte permanece como a única actividade individual numa cultura de massas ou então chega mesmo a negar-se a si própria e prefere suprimir-se a participar numa situação cultural considerada negativa. Delineia-se assim uma primeira distinção entre dois grupos de correntes: no primeiro incluem-se, para além do cubismo e das vanguardas "históricas", a arquitectura "racional", o desenho industrial, o movimento holandês *De Stijl*, todos os movimentos "construtivistas" até às recentes pesquisas programadas, cinéticas e visuais; no segundo, a pintura metafísica, o dadaísmo, o surrealismo e as suas derivações. Existem também numerosas personalidades de artistas que, embora movendo-se em posições avançadas, não pertencem a nenhuma corrente ou passam de uma para outra: típica, neste sentido, a chamada *école de Paris* que, entre 1910 e 1940, foi o ponto de encontro dos artistas "independentes" de todo o mundo.

As correntes do primeiro grupo, que implicam um juízo substancialmente positivo sobre a actual situação do mundo, tendem a reassociar a arte à sociedade, já não através do mercado, mas através do sistema de produção da indústria, coordenando os procedimentos da concepção formal com os da projecção industrial. O artista recusa o mito da arte "pura" do ofício "sagrado" ou "inspirado", renuncia à categoria de intelectual, transforma-se em técnico projectista, utiliza a tecnologia industrial para produzir objectos de uso corrente, perfeitamente funcionais e com uma qualidade estética própria. Este já não é um valor acrescentado (decoração, orna-

mento), mas sim integrado no carácter funcional, que é definido na sua linearidade lógica desde a fase de projecto. Não mais palácios, edifícios representativos, estátuas, quadros, objectos raros e preciosos, necessariamente reservados aos estratos mais ricos; mas sim casas de habitação, fábricas, escolas, hospitais, estádios, teatros, objectos estandartizados e fabricados em série, destinados a todos os estratos sociais. O objecto estético já não é um objecto de luxo, mas sim, pela sua pura funcionalidade, o objecto mais económico: como tal é representativo de uma sociedade que reconhece como primária e hegemónica a função económica. O conjunto das coisas produzidas em série pela indústria constituirá o ambiente material da existência social: este ambiente será negativo, alienante, causa de neuroses individuais e colectivas na medida em que for determinado por uma produção manobrada que vise o lucro, a exploração do homem pelo homem; será, pelo contrário, positivo e libertador, não alienante, aberto à integração do indivíduo e do grupo no contexto, se for determinado pela própria sociedade. O processo de integração é um processo dinâmico, realiza-se através da função: o objecto estético, que reflecte na sua forma um projecto de função, não será fruído mediante uma contemplação passiva (como acontece para o monumento, o quadro, a estátua, o objecto precioso), mas mediante o emprego, a função. Consequentemente, o objecto estético não é um valor dado, mas uma virtualidade: o acto estético não se conclui com a criação do objecto por parte do artista, mas com a fruição por parte do indivíduo e da sociedade, do mesmo modo que o acto económico não é apenas produção, mas também consumo. Com a função do consumo não só se frui, como se renova continuamente o ambiente da vida; mudando as condições objectivas da existência, a sociedade evolui no sentido de uma cada vez mais profunda integração e de uma funcionalidade circular e contínua, que logicamente exclui toda e qualquer conservação inerte, a começar pela hierarquia das classes e dos privilégios.

Está prevista a possibilidade de que uma transformação tão radical do estatuto social do operador, assim como dos procedimentos e da finalidade da operação artística, conduza a resultados que já não poderão ser considerados artísticos, mas admite-se que, se a arte só se pode realizar numa sociedade do privilégio, não pode deixar de desaparecer com ela. O problema não diz respeito tanto à arte, como sistema de técnicas para a produção de valores estéticos, quanto o valor estético, que se pretende fruível por toda a sociedade; e é a própria sociedade que o determina interpretando esteticamente, e portanto de forma activa ou criativa, o próprio ambiente. A própria percepção da realidade deve deixar de ser um simples captar, e também ela é uma função activa: explica-se assim a relação entre as correntes construtivistas e as pesquisas da psicologia da forma, que colocam a percepção como estado e acto da consciência. Não existem formas dadas *a priori* como significantes, mas apenas processos de formação; não existe uma categoria de objectos privilegiados ou estéticos distinta da dos objectos utilitários, não estéticos: o que se chama estético é sempre algo de não-estético que se torna estético, como se vê na arquitectura e no desenho industrial, que distinguem o momento estético das funções da vida quotidiana e da relativa instrumentação. O objecto estético produzido em série pela indústria não é um valor em si que possa, como a obra de arte, ser entesourado, capitalizado ou trocado; é um estímulo ao consumo e à substituição, portanto ao contínuo devir e evoluir da sociedade.

As correntes do segundo grupo implicam um juízo negativo sobre a situação actual da sociedade e sobre o seu comportamento condicionado pelo sistema industrial. A dissensão entre arte e burguesia de negócios remonta ao século passado: Delacroix é um típico intelectual antiburguês que detesta a "vulgaridade" da prática; Daumier e Courbert combatem as instituições, os impressionistas defendem uma arte que nenhum poder político ou religioso possa utilizar

para os seus próprios fins; Cézanne exila-se em Aix-en--Provence: Gauguin foge para as ilhas do Pacífico; o desespero existencial impele Van Gogh ao suicídio; o "alfandegário" Rousseau instaura contra o progresso um novo primitivismo; Munch e os expressionistas protestam; os simbolistas contrapõem o estruturalismo da arte ao positivismo da burguesia. São os primeiros sintomas de uma voluntária dissociação da arte relativamente às actividades "normais" da sociedade. Não se acredita numa possibilidade de reforma: se os modos operativos da arte não podem absolutamente ser conciliados com os da sociedade, não existe razão para os mudar. À tentativa progressista das vanguardas, e especialmente do futurismo, logo se contrapõem movimentos opostos, como acontece em Itália com a pintura metafísica: à arte que quer ser do seu tempo opõe-se uma arte sem tempo; à arte que quer ser participação e acção opõe-se uma arte sem qualquer relação com a realidade, indiferente e imóvel, irreal e brilhante como os sonhos. É a premissa daquela que virá a ser, em 1924, a prática do surrealismo, para a qual a esfera própria da arte já não é a da consciência (como para Cézanne e os cubistas), mas a do sonho ou do inconsciente: afirma-se assim, contra as instâncias colectivistas do construtivismo, o carácter individual da arte, mas o indivíduo é dado como não tendo consciência de si, indistinto.

Mais drástica é a posição assumida, durante a Primeira Guerra Mundial, pelo dadaísmo, pois dado que existe uma contradição entre as técnicas da arte e as técnicas industriais, e estas últimas são agora dominantes, a arte não pode ser senão uma operação atécnica, sem um projecto e sem um fim. Quando Duchamp, em 1916, expõe, assinando-o com um nome qualquer, um urinol, não tenciona certamente apresentá-lo como um valor estético, mas como uma obra de arte, ainda que dessacralizada; com efeito, limitou-se a tomar um objecto qualquer, a isolá-lo do seu contexto habitual e subtraí-lo à sua função prática. Dado que considerava a sociedade como fundamentalmente inestética e apenas interessada pela prática utilitária, um comportamento diferente inestético torna-se, automaticamente, um comportamento estético. Delineia-se a partir desse momento a tendência, que se desenvolverá sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, para desligar o carácter artístico, como tipo de comportamento, do objecto artístico: numa sociedade cujo comportamento é anti-artístico e tecnicista, um comportamento atécnico é dado *a priori* como um comportamento artístico. Ao contrário do construtivismo, que tende a corrigir o comportamento social, o dadaísmo tende a afirmar um tipo de comportamento oposto ao da sociedade: se portanto a atitude das correntes construtivistas é crítica, a do dadaísmo e das suas derivações é da nítida contestação. Este investe também, logicamente, contra a arte que a sociedade reconhece como valor: quando Duchamp desenha bigodes numa reprodução da *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, não se propõe certamente deturpar uma obra-prima, mas contestar a convicção artística de que seja uma obra-prima, desmistificar um preconceito enraizado.

III — OS "BENS CULTURAIS"

A hipótese de que a sociedade do nosso tempo, não obstante o seu interesse aparatoso e fictício pela arte, seja intrinsecamente incapaz de desenvolver actividades artísticas ou criativas, verifica-se claramente no uso que é feito da arte do passado: uma sociedade que desvaloriza e desperdiça o seu próprio património de valores artísticos não pode verdadeiramente desejar ampliá-lo. Embora em nenhuma outra época tenham sido emitidas leis tão severas, nem organizados serviços tão competentes e equipados para a conservação do ambiente histórico e natural e do património artístico, nunca como no nosso século as manumissões intencionais e os prejuízos devidos à incúria foram ao ponto de justificar a suspeita de uma vontade destrutiva, nem sempre inconsciente. No decurso das duas guerras mundiais e especialmente da segunda, muitas cidades europeias, cuja imagem era caracterizada por monumentos famosos e, algumas vezes, pela sobrevivência de complexos ambientais antigos, foram em grande parte destruídas por bombardeamentos aéreos indiscriminados; e muitas obras foram roubadas ou vieram a ser destruídas. Em tempo de paz, a despeito das leis restritivas impunemente violadas, a especulação imobiliária explorou desenfreadamente e sem discernimento o solo das cidades, dilatando desmesuradamente os perímetros, efectuando esventramentos bárbaros e afinal inúteis, acumulando blocos de edifícios gi-

gantescos e insalubres, afastando dos centros históricos os bairros residenciais, para reservar aqueles para o comércio e escritórios, destruindo, em suma, tanto o figurino histórico como o conteúdo social dos agregados urbanos. Os monumentos, mesmo quando poupados, foram isolados do seu contexto histórico estultamente destruído; a zona de construções antigas, que no entanto formava ainda o tecido vivo das cidades, foi arrasada para permitir um mais intenso aproveitamento do terreno. As zonas livres, os jardins, os espaços abertos à vida da comunidade foram brutalmente ocupados. A cidade como residência de uma comunidade desapareceu; e visto que, em toda a sua história, a arte é o produto de técnicas urbanas para a construção do ambiente da vida social, o da cidade, não surpreende que ao fim da cidade se siga o fim da arte.

Não melhor sorte coube ao campo, que constituía o complemento natural da cidade, sendo na cultura do passado complementares os conceitos de história e natureza. A lepra da especulação imobiliária, da construção intensiva, dos estabelecimentos industriais estendeu-se a todo o território, não poupando sequer os locais mais celebrados pela beleza da sua natureza; a industrialização do território e das próprias culturas agrícolas impôs novas redes de comunicações e novos sistemas de equipamento que perturbaram por toda a parte, mas especialmente em Itália, a orografia e a hidrografia de regiões inteiras. Normas vinculativas, proibições, intervenções moderadas não resultam: parece ter sido instaurada uma incompatibilidade insanável entre a sociedade e o ambiente histórico e natural da existência. O angustiante problema de Veneza, à qual se quer dar um desenvolvimento industrial que assinalará seguramente o fim da cidade histórica, é o caso-limite de uma crise que não ameaça apenas o figurino histórico das cidades, mas a instituição urbana, a cidade como sede e centro de civilização, a própria concepção do espaço como dimensão da vida. No que se refere às condi-

ções objectivas da existência, estudos ecológicos recentes demonstraram que o desenvolvimento tecnológico industrial determina em qualquer lado, nas cidades como no campo, condições adversas à vida biológica; nem se pode esperar que uma sociedade crie ou reforme o próprio ambiente, que, embora ameace a sua existência, ela se vê forçada a aceitar.

Quanto aos bens móveis, quer sejam obras de arte ou produtos manufacturados do antigo artesanato (cujo nível nem sempre é inferior ao das obras de arte propriamente ditas), fenómenos como a dispersão das velhas recolhas, a espoliação de igrejas e mosteiros, o aumento dos furtos, a degradação dos monumentos devido à poluição atmosférica são típicos do nosso século.

Numa sociedade essencialmente económica, na qual o valor não é concebido senão em termos de custos e preços, também os bens culturais e as obras de arte, antigas ou modernas, são consideradas mercadorias apreciadas; e o consequente tráfico determina, no melhor dos casos, o seu afastamento dos locais de origem. Verificou-se assim, desde os últimos decénios do século passado, uma transferência em massa de obras de arte dos países economicamente mais débeis para os mais fortes, e especialmente da Europa e da Ásia para os Estados Unidos, onde uma parte considerável dos rendimentos industriais foi investido para formar colecções privadas e museus públicos, que por vezes incluem complexos monumentais desmontados e reconstituídos integralmente.

Em sentido mais lato, a dita "revolução industrial" determinou a crise das técnicas artesanais, dos ofícios tradicionais, da economia baseada no trabalho individual. As actividades artísticas superiores viram-se assim isoladas de todo o conjunto de actividades práticas às quais estavam ligadas no passado. Na nova configuração da sociedade, e na da cidade que a reflecte, a arte já não tem uma posição nem uma função social; a sua tradição esgota-se e detém-se,

reduzindo-se à conservação megalómana e impotente de formas ultrapassadas, cujo significado histórico ou é subentendido ou não se entende.

IV — A RELAÇÃO COM AS IDEOLOGIAS POLÍTICAS

Visando reinserir-se no processo histórico, reassociar-se às actividades sociais, concorrer para a formação das novas estruturas, toda a arte do século XX está, directa ou indirectamente, relacionada com a situação política. A demarcação relativamente a qualquer tradicionalismo e a escolha de processos experimentais orientam a arte moderna em direcção às ideologias progressistas, mais ou menos declaradamente socialistas. Assim, enquanto o tradicionalismo se concretizava no prolongamento de tradições figurativas nacionais, desde o princípio do século as correntes artísticas avançadas visam a construção de uma cultura artística supranacional, europeia: o próprio contraste dialéctico entre uma tendência de origem impressionista, francesa, e uma tendência expressionista, alemã, revela, nas primeiras décadas deste século, a aspiração de reunir as duas grandes componentes da cultura europeia: a clássica e a romântica. Explicitamente socialista, e visando vagamente fundar a internacional da arte sobre a internacional dos trabalhadores, é, no final do século XIX, a polémica de Morris, da qual descende e se difunde em toda a Europa o progressismo humanitário da Arte Nova.

As correntes que, desde o impressionismo, fazem depender a expressão artística da sensação visual, imediata e imune a qualquer preconceito cultural, contribuíram fortemente para desvincular a arte das tradições nacionais já desfiguradas e

ultrapassadas: por volta de 1910, os cubistas procuraram determinar uma estrutura "objectiva" da forma artística, para além de todas as linguagens artísticas nacionais. O cubismo permanece, efectivamente, como a base de quase todo o "europeismo" artístico da primeira metade do século.

Uma qualificação ideológica mais marcada, têm os movimentos de vanguarda que, reclamando-se mais ou menos directamente do cubismo, se desenvolvem a partir de 1910 nos países em vias de desenvolvimento industrial, especialmente na Itália e na Rússia. A ideologia futurista é bastante confusa: deseja uma revolução, mas mistura à ideologia socialista um exasperado nacionalismo e uma exaltação pré-fascista do poder, da violência, da guerra. A vanguarda russa é o único movimento de vanguarda a ver-se envolvido num processo revolucionário concreto: não somente as obras e os escritos de Tatlin, Malevic, Rodcenko, El Lissotzky têm uma forte carga ideológica, como as transformações da estrutura e da finalidade da operação artística teorizadas e realizadas pelo construtivismo soviético constituem o único facto verdadeiramente revolucionário na história da arte contemporânea.

Os movimentos construtivistas alemães (*Bauhaus*) e holandeses (*De Stijl*), embora ligados ao construtivismo russo, têm um carácter predominantemente reformista, social-democrata. A sua ideologia prevê uma sociedade sem classes; propõe o nivelamento do modo de vida através do emprego generalizado de produtos em série, mas reconhece ao artista-projectista uma posição de privilégio e uma função de guia: o seu objectivo, afinal, é corrigir o sistema industrial-capitalista, persuadir a burguesia técnica a exercer uma direcção social no interesse de todos, renunciando à exclusividade do lucro e às ambições de poder. O vago europeísmo das correntes modernistas do princípio do século define-se, todavia, como internacionalismo dialéctico: a absoluta racionalidade da forma e a superação de todas as tradições. A arquitectura "racional" também é chamada "internacional" e "democrática": e é considerada o instrumento mais apropriado para alcançar o nivelamento das classes sociais. A chamada *école de Paris* é um conjunto heterogéneo e flutuante de artistas provenientes de todos os países do mundo, especialmente no intervalo entre as duas guerras, à procura de uma consagração que só a "capital" da arte (e do mercado artístico) podia dar. Os artistas que se estabeleceram ou permaneceram em Paris durante longos períodos são na realidade muito mais numerosos do que aqueles que de um modo geral se contam entre os adeptos da fantástica *école*, ou seja, o italiano Modigliani, o polaco Kisling, o búlgaro Pascin, os russos Chagall e Soutine. O facto de estes artistas serem judeus induziu alguns críticos a procurar nas suas obras um fundo comum, mas na realidade não existe motivo para separar aqueles artistas dos muitos outros (para dar apenas alguns exemplos: os italianos Severini e Magnello, o romeno Brâncusi, os russos Archipenko e Lipschitz, o japonês Foujita, o espanhol Gris, etc.) que se estabeleceram ou viveram bastante tempo em Paris, a cidade onde todas as tendências pareciam convergir e encontrar-se. Em Paris ou, de qualquer modo, em França, estavam também aqueles que já todos reconheciam como os grandes mestres da arte contemporânea: Picasso, Matisse e Braque. Naturalmente aquele ambiente heterogéneo de artistas não podia ter uma orientação ideológica: nos mesmos anos em que as correntes construtivistas aspiram a um internacionalismo orgânico, a chamada *école de Paris* é um caso típico de cosmopolitismo artístico. O único ideal comum é o da absoluta liberdade da arte: relativamente a qualquer forma de pressão ou opressão política e a qualquer limite moralista, mas também em face dos programas, da disciplina dos grupos, daqueles que se chamaram os "ismos" da arte contemporânea.

O surrealismo, afirmando a arte como realce e expressão dos impulsos inconscientes, não podia evidentemente aceitar as teses racionalistas dos construtivistas, nem a sua procura

de uma reconciliação operativa com a sociedade; identifica, portanto, o impulso do inconsciente com o impulso revolucionário e assume uma posição de extremismo ideológico de esquerda, aliás não partilhada por todos os aderentes ao movimento, alguns dos quais se acomodam em posições opostas, reaccionárias (por exemplo Dalí).

As implicações políticas da arte moderna têm determinado, por parte do poder político, reacções que ultrapassam a tradicional aversão das esferas oficiais perante qualquer tentativa de inovação. Os regimes totalitários, independentemente dos seus conteúdos ideológicos, contrariaram e frequentemente proibiram e perseguiram todas as pesquisas avançadas, procurando subjugá-las com uma arte "de Estado", e é significativo que os mesmos movimentos tenham sido condenados pelo fascismo e pelo nazismo como "subversivos e bolchevistas" e pelo estalinismo como "burgueses". Mas enquanto em Itália a perseguição não passou das polémicas, das ameaças e do boicote nas manifestações públicas, na Alemanha chegou-se até graves medidas policiais e à destruição material das obras dos maiores artistas modernos e, na Rússia, à proibição de qualquer actividade artística que não estivesse prevista nas directrizes do Partido. Naturalmente a dita "arte de Estado", geralmente praticada por mercenários medíocres, não produziu uma única obra de arte; todavia, a perseguição política contra a arte moderna teve consequências notáveis, na medida em que determinou o êxodo de muitos artistas para os países democráticos, primeiro da Rússia para a Alemanha, a Holanda, a Inglaterra, depois da Alemanha para os Estados Unidos, por fim da França ocupada pelos nazis para a América.

As duas guerras mundiais, apressando e depois precipitando a crise, influenciaram a orientação e o empenhamento político da arte contemporânea. A aversão contra a burguesia, que caracteriza, desde o romantismo, as correntes artísticas avançadas, define-se depois da Primeira Guerra Mundial numa crítica ou até mesmo numa decidida condenação do sistema. Ser a guerra uma consequência desastrosa da economia industrial-capitalista era evidente, mas tratava-se de estabelecer se o erro estava "no" sistema ou era "do" sistema. Para os arquitectos racionalistas e as correntes construtivistas, o erro estava "no" sistema e podia ser corrigido: Le Corbusier contenta-se com pedir aos industriais para fabricar casas em vez de canhões; Gropius propõe retirar aos capitalistas e confiar aos técnicos a iniciativa e a direcção da produção industrial. O sistema tecnológico da indústria não é implicado na responsabilidade do desastre: é e será sempre uma maravilhosa conquista da humanidade, que a classe dirigente geriu mal fazendo dela um instrumento de destruição, mas que, dirigido por técnicos com fins sociais, é o único instrumento de uma reconstrução da civilização europeia. Para os dadaístas, o erro era "do" sistema, que devia portanto ser recusado integralmente: além do mais, se a guerra era a consequência lógica do sistema, para se opor ao sistema a arte devia ser o oposto da lógica, puro arbítrio. Independentemente de qualquer ponto ideológico definido, o sistema político-económico foi globalmente condenado por outros pela sua fundamental imoralidade. A corrente da *Neue Sachlichkeit* (nova objectividade), que se forma na Alemanha logo a seguir à Primeira Guerra Mundial, tem as suas raízes na contestação social do expressionismo, mas contesta e denuncia duramente a situação de marasmo provocada por uma derrota, da qual os verdadeiros responsáveis, militares e industriais, procuravam atribuir a culpa às vítimas, soldados e operários. A nova objectividade (que se desenvolve contemporaneamente na arte figurativa, na narrativa e no cinema) prescinde de qualquer sistema convencional de representação para expor, ponto por ponto, com o máximo de crueza, a realidade da situação; e dado que a situação é absurda, no que respeita a qualquer lei moral, a deformação da figura corresponde à realidade de

uma deformidade psicológica e moral. Os desenhos de Grosz não são apenas asperamente satíricos: são autênticas "radiografias" que revelam os motores profundos e inconfessáveis da vontade de poder da classe dirigente; e é significativo que Grosz se valha dos mais modernos sistemas de representação (expressionismo, cubismo, futurismo) para desmontar, dissecar, revelar, da maneira mais impiedosamente verídica, o vício do poder burguês e os seus mecanismos. Menos empenhado em quotidianas batalhas políticas (os desenhos de Grosz destinavam-se à imprensa), Dix insiste na correlação entre degeneração da moral burguesa e destrutiva vontade de poder; Beckmann concebe o poder como a insurreição ou o aparecimento imprevisto de uma mitologia ctoniana que transforma a ordem e a harmonia da natureza; Kokoschka concebe-o como a dissolução do cosmos na desordem e na confusão do caos.

Entre as duas guerras, o empenho das correntes construtivistas em fazer da pesquisa estética um factor de equilíbrio nacional, de cooperação entre os povos, de unidade cultural europeia, de uma nova ordem social não exclui, aliás, a afirmação das grandes personalidades. Matisse permanece como o grande "clássico", o artista que em cada obra manifesta na essencialidade do signo, na síntese das cores que encerram nas mais simples harmonias o máximo de espaço e de luz, uma concepção global do universo. Braque, que com Picasso tinha sido o criador do cubismo, demonstra que o trabalho artesanal do artista pode desenvolver-se a partir das próprias premissas sem se transformar na metodologia do técnico projectista, sem se sublimar na poeticidade literária do simbolismo nem se reduzir ao automatismo surrealista. Picasso permaneceu como o modelo do "génio criador", que muda de estilo sem perder a sua própria consciência: tal como tinha iniciado e lançado o cubismo, assim, cerca de 1925, aproxima-se do surrealismo e, depois, experimenta processos muito próximos dos da

abstracção geométrica, mas sempre e só para demonstrar que, se as correntes e os movimentos têm todos uma razão de ser, não constituem senão a oportunidade contingente de realizar aquela incoercível criatividade que é própria do artista: uma criatividade que, todavia, não se manifesta como eternidade e universalidade (como em Matisse), mas como actualidade absoluta. O artista não está portanto acima da realidade política: a sua liberdade não é de modo nenhum imunidade, antes se realiza precisamente na força e na clareza das suas intervenções. Quando a situação política europeia se torna obscura e ameaçadora com a conquista do poder pelo fascismo em Itália, pelo nazismo na Alemanha, pelo franquismo em Espanha, Picasso encabeça a revolta dos intelectuais europeus: depois de ter atacado duramente o regime espanhol com as gravuras *Sonho e Mentira de Franco* (1936), em 1937 pinta, para o pavilhão do governo republicano na exposição internacional de Paris, o grande quadro *Guernica*, grandiosa alegoria histórica do massacre da cidade basca pela aviação nazi ao serviço de Franco.

Em Itália, onde o fascismo condenava como antinacional qualquer relação com a cultura estrangeira, todas as actividades que não se coadunam com as directrizes do regime assumem um carácter de tácita oposição ao regime: a arquitectura e a urbanística "racionais" que recusam a falsa "monumentalidade imperial"; a escultura que se recusa a celebrar os faustos do regime; a pintura que se afirma como pura pesquisa, negando-se à propaganda e à ilustração. Embora não poucos artistas prossigam isolados as suas pesquisas, atingindo altos níveis qualitativos (valha por todos o exemplo admirável de Morandi) já cerca de 1930 surgem sinais de um protesto "expressionista" velado mas logo cada vez mais explícito e corajoso (Scipione, Mafai, os jovens do grupo Corrente, Guttuso, Birolli), que se tornará mais áspero com a eclosão da guerra e a ocupação alemã. A arte da resistência teve uma linha programática; reflectiu um esta-

do de ânimo de revolta moral e civil, o desespero de uma condição humana que fazia de cada indivíduo um refém e uma vítima.

Na Europa, depois da guerra colocou-se o problema de uma segunda reconstrução cultural mediante o reexame crítico não só da arte, mas de todo o movimento cultural europeu que, embora propondo-se finalidades políticas, não tinha sabido contrariar a ascensão dos regimes totalitários e a destruição da liberdade. É reconhecida a necessidade do empenho político como condição da própria existência da arte e encontra-se em Picasso (que assume uma posição política definida, precisamente aderindo ao Partido Comunista) o exemplo do artista politicamente empenhado. A ilusão de que à trágica experiência da guerra se seguiria um processo revolucionário profundo, no qual caberia à arte o papel de nova vanguarda, iria durar pouco: por um lado, os partidos comunistas ocidentais, observando o modelo russo e o antiformalismo de Zdanov, procuram dar vida a um "realismo socialista" hostil a qualquer pesquisa formal e destinado à mera ilustração de conteúdos políticos; por outro lado, reafirma-se a tese das vanguardas históricas, para as quais só transformando as suas próprias estruturas pode a arte contribuir para a transformação das estruturas sociais. Entre 1950 e 1960 difunde-se em todo o mundo uma nova tendência que recebe o nome de informalismo e que parte, pelo menos na Europa, da chamada "filosofia da crise", ou seja, do pensamento existencialista. Embora na origem esteja ainda o tema da angústia e do desespero existenciais, ressentidos de forma atroz pela condição humana devido à opressão política, as correntes informais não têm uma direcção política: de facto, não se apresentam sequer como um conjunto de correntes, mas como uma crise geral que afecta igualmente todas as tradições da arte moderna. Têm certamente um carácter de protesto, que toma por vezes a forma de revolta explícita contra o arbítrio do poder político (Coreia, Hungria, Vietname, etc., como no caso de Vedova); mas, na realidade, o protesto tem um alvo maior que é a condição de não-verdade ou de alineação, na qual o sistema neocapitalista coloca o indivíduo e a sociedade.

V — OS MOVIMENTOS AMERICANOS

O facto saliente na história da arte do século XX é a transferência do centro da cultura artística mundial da Europa para a América. Durante todo o século XIX, a arte americana é praticamente tributária da europeia, "colonial". É apenas na arquitectura que os modelos europeus variam consoante a organização social, o modo de vida, a disponibilidade dos materiais. A *balloon frame*, estrutura lenhosa leve e elástica, que já pressupõe a utilização de elementos prefabricados pela indústria, é uma descoberta americana da primeira metade do século XIX. Na segunda metade do século, Richardson é o primeiro arquitecto-artista a não colocar apenas problemas práticos, técnicos e de ornato, mas a enfrentar o problema de obter uma forma plástica unitária, de uma complexa articulação de massas, precedendo de quase vinte anos a tendência neo-romântica do holandês Berlage. Nos últimos decénios do século forma-se em Chicago uma autêntica escola de arquitectura, que tem como expoente máximo L. H. Sullivan, "o profeta da arquitectura moderna": "promulgou a arquitectura orgânica, porque estava convicto de que um edifício, incorporando a vida, deveria ser concebido como um ser vivo" e se sustentou que "a forma segue a função [...], não entendeu por função nunca fenómenos puramente mecânicos e utilitários, mas sim o resultado de todas as realidades intelectuais, espirituais e práticas, ou seja, a expressão da vida

interna que se desenvolve no edifício'' (Zevi, 1950, pp. 394--5). O tipo de edifício que caracteriza a paisagem urbana americana, o arranha-céus, que até então era apenas um desenvolvimento quantitativo ou dimensional da tipologia construtiva europeia, adquire uma nova estrutura, relativa precisamente à sua verticalidade, e transforma-se assim num novo tipo formal, qualitativo. Com Sullivan, F. L. Wright, talvez o maior arquitecto do nosso século, criador daquela que é chamada a arquitectura ''orgânica'' em contraste com o racionalismo europeu. Se já Sullivan pensava o artista como profundamento integrado na sociedade e intérprete do seu ''espaço vital'', Wright sente-se predestinado não apenas a interpretar, mas a libertar e potenciar as forças criadoras que a sociedade extrai do seu contacto profundo e vital com a realidade. Este observa que uma arquitectura orgânica implica uma sociedade orgânica; ao passo que onde não houver para o homem um sistema de vida igualitário, em consonância com o seu desenvolvimento e apto a torná-lo melhor, não se pode esperar uma boa arquitectura. Afirma que a arquitectura orgânica é intrinsecamente democrática e que toda a sua obra se baseia no princípio da fundamental organicidade-democraticidade da sociedade americana: não há portanto motivo de luta, nem razão para empenhar a arquitectura, ou a arte, em acções reformistas ou revolucionárias. A extraordinária novidade formal da arquitectura de Wright nasce precisamente da vocação, que é própria do artista, de colocar em relação directa a civilização e a natureza: a plástica das suas formas retoma e desenvolve os motivos formais do local e os próprios materiais são aqueles que lá existem. O projecto não deve nascer de uma teoria abstracta do espaço, como posteriormente no racionalismo europeu, mas da realidade física local. A concepção do espaço de Wright não é geométrica, mas ecológica: quando enfrenta o problema urbanístico, não procura, como os urbanistas racionalistas, subdividir equitativamente o espaço consoante as necessidades objectivas da

comunidade, mas preocupa-se com assegurar a todos os habitantes da sua cidade ideal (*Broadacre city*) o contacto pessoal e vivificante com a natureza, com a terra. Apesar do seu imenso prestígio, permanece, todavia, como o grande artista do qual a sociedade americana se gaba, mais do que se vale.

Na arte figurativa, só no fim do século XIX e princípio do século XX se manifesta uma corrente tipicamente americana, realista (Homer, Henry, Eakins, Sloan), independente dos exemplos históricos europeus, que se dedica a recolher com a máxima objectividade os aspectos da vida. Já na primeira década deste século, o fotógrafo Stieglitz organiza na sua própria galeria exposições de arte moderna europeia; um pouco mais tarde, em 1913, a famosa *Armory Show* dá a conhecer ao grande público americano os impressionistas, Cézanne, Van Gogh, os nabis, os fauves, os cubistas, Duchamp, Picabia. A partir desta mostra, que fez escândalo, começa a grande aventura da arte americana. Nascem entretanto as primeiras colecções de arte contemporânea: os novos coleccionadores já não são os magnates da indústria, que tinham transportado para a América os tesouros da arte antiga europeia e oriental, mas intelectuais inquietos que vão a Paris para contactar com os artistas e certificar-se das suas primeiras obras. Duchamp é o primeiro artista europeu de vanguarda que se estabelece em Nova Iorque: com Stieglitz, Picabia, Man Ray dá vida a um movimento de tendência dadaísta, que se reunirá depois ao dadaísmo europeu. Formam-se as primeiras tendências avançadas ligadas aos movimentos europeus e, naturalmente, em contraste tanto com a arte oficial como com os pintores realistas da ''cena americana''. A primeira representava a direita conservadora e a segunda a esquerda decidida a fazer da arte um instrumento de denúncia e de luta social e política. A guerra, na qual a América combate ao lado das democracias europeias, consolida as relações: muitos artistas europeus vão trabalhar, por períodos mais ou menos longos, nos Estados Unidos da

América; mais tarde, com a perseguição nazi, emigram para a América muitos artistas alemães, entre os quais Gropius e quase todos os professores da *Bauhaus*. Uma segunda vaga migratória, de França, ocorreu durante a Segunda Guerra: deve-se indubitavelmente à influência do surrealismo a demarcação dos artistas americanos relativamente ao abstraccionismo geométrico e às pesquisas construtivistas. "Pelo menos até 1947, a maior parte dos artistas americanos protagonistas do expressionismo abstracto beberam nas fontes desfiguradas do surrealismo europeu, de Miró a Masson, a Klee, às manifestações mais violentas da destruição da imagem do Picasso dos monstros e de *Guernica* e a todas aquelas poéticas que remetiam para a arte primitiva como manifestação do inconsciente colectivo" (Volpi, 1969, p. 33). A figura-chave deste delicado momento de ligação entre a velha cultura figurativa e a arte americana nascente é a de Gorky, que, possuindo uma experiência profunda das "linguagens" formais europeias, realiza uma dupla operação de dessemantização e de ressemantização: noutros termos, esvazia os signos da arte europeia da sua referência a um sistema "histórico" de significados e reanima-os como significantes de uma condição existencial originária e insuprimível, em que a realidade psíquica se confunde com a realidade biológica. A "escola de Nova Iorque", também dita do expressionismo abstracto ou da *action painting* pela inovação técnica do *dripping* introduzida por Pollock em 1946, quer ser precisamente a manifestação imediata de uma vitalidade profunda que, liberta de qualquer condicionamento repressivo, recupera no ritmo instintivo do gesto pictórico o dinamismo de motivações obscuras, de mitologias remotas, primitivas. Este gesto que revela ou realiza a angústia de uma vitalidade reprimida implica, todavia, para além de qualquer interesse social e político directo, uma vontade de revolta contra o agente da repressão e, portanto, contra o sistema tecnológico, económico e social americano: à ideologia do bem-estar

contrapõe-se a exasperante angústia do indivíduo; à regularidade do comportamento tecnológico, a gestualidade instintiva, não-projectável, do artista. "O artista francês considera-se a si próprio como o campo de batalha da história; entre nós, pelo contrário, cada um sente-se imerso na sua própria noite funda" (Rosenberg, 1961, trad. ital., p. 19).

Assim, tanto a *action painting* americana como o informalismo europeu não opõem a antitécnica de uma arte gestual e material à tecnologia industrial, como uma possível alternativa, mas opõem o comportamento individual e não condicionado do artista ao comportamento colectivo e condicionado da tecnologia industrial. A revolta do artista não tem programas nem perspectivas de êxito: dado que o sistema não ameaça apenas a liberdade, mas a própria existência do indivíduo, a arte é o último sinal da existência, do seu fim. Encerra-se assim o período que viu a arte empenhada na problemática social e política: agora o problema já não reside nas escolhas ideológicas e na formulação de programas de acção, mas na possibilidade ou não de sobrevivência da arte no quadro de uma sociedade de consumo e de uma cultura de massas.

VI — A RELAÇÃO COM A CIÊNCIA, A LITERATURA, O TEATRO E O CINEMA

A arte contemporânea não é tal apenas porque "é" a arte do nosso tempo, mas porque "quer" ser do seu próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política como cultural. Com o declínio do tradicional carácter profissional da arte e com a desagregação do respectivo sistema técnico, surge a necessidade de relacionar as actividades artísticas com os outros ramos da cultura: as ciências, a filosofia, a poesia, o teatro, etc. Os impressionistas destroem todas as convenções de representação próprias do "ofício" pictórico (perspectiva, claro-escuro, tema, composição, etc.) e afirmam a arte como visualidade pura, reprodução imediata das sensações visuais na sua despreconceituada autenticidade: mas qual é o valor "cultural", e não só experimental, da nova experiência? São os anos em que se aperfeiçoa e divulga um meio "científico", a fotografia, para a repetição objectiva do verdadeiro: o que distinguirá a pintura da fotografia? Os impressionistas acentuam aquilo que a fotografia não pode então reter, a cor; Monet, na última fase, dissolve mesmo a imagem na matéria cromática. Os simbolistas, aproximando-se da poética de Mallarmé, invadem o vasto domínio das imagens não-perceptivas, mnemónicas, oníricas, eidéticas: a arte não é um modo de perceber, mas de fazer perceber aquilo que não é

perceptível. Seurat, Signac e os neo-impressionistas assumem a sensação visual como um dado a analisar por métodos próprios da ciência óptica: decompõem a luz nas suas componentes cromáticas. Van Gogh contesta a possibilidade de uma percepção objectiva: a percepção da realidade é intensificada e deformada pelo estado interior do artista. O princípio da visualidade pura, pelo qual as formas artísticas são portadoras de um significado próprio ou conteúdo cognoscitivo independente do tema da obra, foi teorizado por Marées, por Hildebrand e especialmente por Fiedler e por Wölfflin; a história da arte torna-se assim a história das formas, a pesquisa versa a estrutura dos dados visuais puros. Para os pintores *nabis*, no princípio do século, um quadro é apenas uma superfície colorida: mas precisamente esta redução da arte à pura imagem visual coloca-a em paralelo com a poesia, cujo valor já não está nos conceitos, mas nas imagens verbais, no significado dos sons. Daí a colaboração entre artistas e literatos, que se realiza na "Revue blanche" (1891-1903): os artistas são Toulouse-Lautrec, Sérusier, Bonnard, Vuillard, Denis; os literatos são os irmãos Natanson, Mirbeau, Jarry, Fénéon.

E só em 1906, ano da sua morte, podem os artistas modernos avaliar a enorme importância de Cézanne, que há décadas trabalhava isolado em Aix-en-Provence. Desta revolução quase imprevista depende o desenvolvimento da pintura contemporânea até ao cubismo e mesmo depois. Também Cézanne se tinha apercebido de que a pintura não podia ficar-se pela reprodução genuína da sensação visual, como queriam os impressionistas, com os quais tinha trabalhado e exposto na famosa exposição no atelier do fotógrafo Nadar (1874) e depois ainda em 1877: toda a sua pesquisa visa construir, sobre as sensações visuais, um estado da consciência que não pode senão derivar do empenho da operação pictórica.

Para Degas e para Toulouse, a fotografia é um instrumento necessário à arte: capta de facto uma quantidade de

figuras e movimentos que os olhos não conseguem, porque não chegam a separá-los dos precedentes e dos seguintes. Não se trata apenas de utilizar um meio mecânico que permite uma percepção mais rápida, instantânea: graças à fotografia pode-se passar de um instrumento puramente visual a um impressionismo psíquico, que possibilita novos campos de experiência e responde ao dinamismo de uma mentalidade verdadeiramente moderna. Com a produção industrial dos aparelhos, a fotografia está doravante ao alcance de todos; as suas imagens instantâneas pertencem à experiência visual da colectividade: é um facto que os artistas devem ter em conta, se quiserem manter o contacto com a sensibilidade do público: desde cedo, a fotografia estroboscópica e, depois, o cinema permitem a reprodução do movimento através de uma sucessão de imagens: o quadro (e em geral a obra de arte), fixando a imagem mutável num objecto imutável, corre o risco de se tornar algo de anacrónico que a psicologia do público acabará por rejeitar. Para Degas e Toulouse, a rápida anotação gráfica dos aspectos não só visualmente como psicologicamente mais interessantes torna-se o processo essencial da arte: o quadro não é senão a soma e a inter-relação de apontamentos, cada um dos quais deve conservar, para a intrínseca vitalidade dos signos, a imediaticidade originária. Os próprios escultores (Rodin, Rosso) sensibilizam a forma plástica para uma variedade de efeitos, que não só descende da luz e da cor dos impressionistas, mas também da captação instantânea da fotografia. A arte pode até deixar à fotografia o primado da representação mas reivindica o primado da comunicação emotiva. Toulouse (logo seguido por Forain, por Steilein, por Bonnard) é o primeiro a discernir na publicidade muito mais do que uma aplicação artística a finalidades práticas: o cartaz publicitário, com efeito, não interessa por aquilo que representa e não se oferece como imagem a contemplar, mas como estímulo psicológico para adoptar um certo comportamento (adquirir um produto, ir a um espectáculo, etc.).

Se o objectivo já não é a representação mas a comunicação estimulante, também a palavra escrita, como componente da imagem, tem os mesmos direitos que as outras componentes da mensagem. Já na caricatura política (por exemplo Daumier) a mensagem figurada era insignificante sem uma mensagem escrita, a piada: na publicidade, as letras tornam-se figuras e, como as figuras, são estilizadas, reduzidas a siglas. Assim nasce e terá extensos desenvolvimentos um "estilo" publicitário (Cappiello, Dudovich, Cassandre, etc.), que isola e potencia os factores informativos e emotivos a fim de induzir os destinatários da mensagem a um certo comportamento, que é também um "estilo", aliás "um estilo de vida"

A redução da arte, de representação a comunicação, tema dominante da Arte Nova, insere-se no tema da identificação arte-vida: extensão última do pensamento de Ruskin e de Morris, para os quais o advento da indústria privava a sociedade daquilo que ela possuía de mais vital e criativo. Já não delimitada pelo carácter profissional das várias artes, a arte figurativa associa-se e, por vezes, confunde-se com a poesia, a música, o teatro. Mallarmé é o primeiro a relacionar o contexto fonético da poesia com o contexto dos signos escritos numa página; depois dele um outro poeta, Apollinaire, para além de ser o crítico-participante dos *fauves* e dos cubistas, associa-se à sua pesquisa, experimenta na poesia os processos de decomposição formal do cubismo, tenta uma síntese visual de poesia e imagem (ideogramas e caligramas). Letras e números penetram nos quadros dos cubistas e dos futuristas; os títulos tornam-se parte integrante da mensagem visual da pintura.

O expressionismo alemão é o primeiro movimento que envolve na mesma acção a arquitectura (Bartning, Mendelsohn), escultura (Barlach), pintura (Kirchner, Heckel, Nolde, Kokoschka), literatura, música, teatro e cinema. Retomando num outro plano o ideal wagneriano da obra de arte total, o teatro é visto como o local do encontro e da soma de todas

as artes: dado que a sociedade industrial é esteticamente inerte, a experiência estética deve ser traumatizante a ponto de constranger os espectadores a sair de uma atitude de passividade receptiva, transformando-se em coro participante da acção cénica. Em França os bailados russos de Djagilev realizam uma integração total de elementos pictóricos, plásticos, poéticos e musicais. Já na primeira fase (1909-1917), em que cenários e guarda-roupa são de Bakst e de Benois, foi associada aos movimentos rítmicos da coreografia, pautados pela música, a dinâmica das imagens visuais; e dado que a analogia é confiada ao movimento dos bailarinos, os espectadores assistem à feitura da obra de arte. Na segunda fase (1917--1929), os bailados recebem a colaboração de músicos como Satie, Stravinsky, Hindemith, Prokofiev e pintores como Picasso, Matisse, Braque, Utrillo, Ernst, Miró, Gris, Larionov, Goncarova. Os bailados suecos e a companhia da Ópera de Paris seguem o exemplo dos bailados russos. Os movimentos de vanguarda, a começar pelo futurismo (Marchi, Prampolini) vêem no teatro a possibilidade de uma comunicação directa com o público; na Rússia, especialmente com Mejerchol'd, vêem nele um meio para a educação revolucionária das massas. Os próprios sistemas mecânicos de captação são considerados instrumentos ao serviço da imaginação e a imaginação como um impulso para uma ideologia revolucionária. Por fim, a novidade das técnicas mecânicas da imagem contribui para intensificar o carácter experimental das actividades artísticas de vanguarda, cujo objectivo era o de introduzir uma corrente de vontade criativa nas técnicas doravante possuídas e praticadas pela sociedade. Também as correntes construtivistas, de resto ligadas ao construtivismo russo, anexam ao teatro e ao cinema uma função formativa essencial: por intermédio do espectáculo, a sociedade, esgotada pelo mecanismo repetitivo do trabalho industrial, recarrega-se de energias criativas. Schlemmer, pintor e professor de cenografia na *Bauhaus*, teoriza a integração total das artes no teatro

e dá como modelo o *Triadische Ballet* (1924): o objectivo não é o de compensar a sociedade industrial com uma experiência de outro tipo, mas o de lhe ensinar a encontrar um valor estético na prática do seu trabalho quotidiano. Na urbanística de Gropius, o teatro tem uma função decisiva na comunhão social: em 1927 projecta para Piscator o *Teatro total*, que elimina praticamente a distinção entre palco e plateia, actores e espectadores.

A inter-relação e, nalguns casos, a síntese das artes visuais, da literatura e da música não elimina o problema, já posto com clareza pelo neo-impressionismo, da relação da arte com a ciência. A necessidade dessa relação define-se, antes de mais, para a arquitectura: já na primeira metade do século passado a disponibilidade de materiais como o cimento e o ferro modifica radicalmente o sistema tradicional das construções, baseado no equilíbrio estético de pesos e forças: o cálculo das tensões e das resistências implica uma nova ciência das construções, que determina com precisão não só a massa, como a secção e a modulação plástica dos elementos construtivos; permite ainda conceber a construção, já não como um volume fechado num dado espaço, mas como uma estrutura linear que se desenvolve no espaço infinito para além de qualquer lei de proporções tradicional. É fácil verificar a afinidade fundamental entre esta concepção do espaço, como luz e atmosfera sem solução de continuidade entre interior e exterior, e a concepção espacial dos impressionistas. No princípio do século XX, o arquitecto austríaco Loos relaciona as novas técnicas construtivas e a nova morfologia arquitectónica com as condições económicas da construção: a base científica não é só a mais apropriada esteticamente, como também o é económica e socialmente.

Em 1908, o cubismo opera uma transformação radical nos procedimentos e nas finalidades da arte, ou seja, funda uma ciência da arte absolutamente autónoma relativamente à noção comum de ciência, mas também baseada em processos de

análise e de experimentação. Embora as referências a certas conquistas contemporâneas da ciência, como a teoria da relatividade de Einstein, sejam apenas coincidências significativas, não há dúvida de que o cubismo realiza uma concepção do espaço e da visão afins às que, nos mesmos anos, são formuladas pela ciência e constituem um objecto de especulação filosófica. As correntes de vanguarda, embora geralmente recusem o rigor analítico do primeiro cubismo, afirmam o carácter experimental da pesquisa artística, que assim procede por hipóteses e verificações, de modo análogo à pesquisa científica. Típica, neste sentido, é a obra futurista de Balla: partindo do cientismo dos divisionistas, paralelo ao do neo-impressionismo francês, empreende uma pesquisa bastante rigorosa acerca da estrutura e do dinamismo interno dos fenómenos luminosos. É então que se define o carácter nitidamente experimental, que passará a caracterizar a pesquisa artística contemporânea.

Experimentalismo é, antes de mais, mas não só, demarcação radical perante qualquer tradição, recusa categórica de todo o passado, abertura perspéctica para o futuro; mas assim se revoga a confiança em tudo o que no mundo tem sido feito e aceite como arte e, visto que a arte foi sempre considerada um valor, em tudo aquilo que foi dado e aceite como valor. O procedimento artístico experimental não deve, pois, partir de uma ideia de arte porque é esta que se deve verificar; aliás, se se partisse da ideia de arte, a verificação seria apenas uma tautologia. O experimentalismo artístico, por fim, realiza perante o conceito de arte uma autêntica suspensão de juízo, um *epoché* husserliana; e não é certamente por acaso que as correntes construtivistas, que vêem na experimentação a metodologia própria da projecção artística, se tenham desenvolvido nos mesmos anos em que se desenvolvia, na Alemanha, o pensamento fenomenológico. Quando os arquitectos racionalistas determinam, como condição exclusiva da projecção, um conjunto de dados relativos à finalidade social da

obra, à funcionalidade prática e técnica, à situação urbanística, à qualidade e ao custo dos materiais e da mão-de-obra, não se propõem fazer arte nem renunciam propositadamente a fazê-la: eles apenas recusam partir de um conceito ou de uma noção de arte, do mesmo modo que Husserl, para fazer uma filosofia rigorosamente "científica", recusa partir de uma dada noção de natureza ou de um dado conceito de lógica. Analogamente, quando Mondrian pinta um quadro estabelecendo uma "grelha" de linhas ortogonais, e preenchendo com cores lisas os quadrados assim obtidos, não parte de uma dada noção de espaço nem muito menos parte de uma ideia de arte ou apenas de pintura, mas formula uma hipótese de espaço (e também da arte e da pintura) que encontrará, ou não, a sua verificação na realidade concreta da obra, no *Dasein* ou no "ser" do quadro, como entidade espacial e como pintura. Evidentemente que esta exigência do rigor implica a consciência de que cada valor creditado pela tradição, incluindo o da arte, está ultrapassado ou pelo menos é invariável no sistema da cultura contemporânea — de tal modo que se pode dizer que a crise da arte contemporânea se insere no âmbito, mais vasto, daquela que Husserl descreve como "a crise das ciências europeias". Explica-se assim o facto de as rigorosas pesquisas experimentais (e a experimentação visa sempre verificar a existência, o "ser" da arte) não serem antitéticas, mas estarem dialecticamente ligadas às correntes que afirmam a negatividade, o não-ser da arte e, por consequência, a arbitrariedade e até o carácter contraditório da operação artística, cujo fim não é a arte mas a não-arte, sendo este o não-valor que a sociedade industrial substitui ao valor-arte. Não obstante a aparente antítese, os movimentos *De Stijl* e *dada*, para além de contemporâneos, estão em relação estreita: na sua base está o pensamento comum de que a arte "não existe" e que, portanto, nada mais se pode fazer do que procurar em que condições "possa existir". Para o *De Stijl* e as outras correntes construtivistas,

a condição primeira é a transformação da figura tradicional do artista na do projectista (com efeito, se a arte "não existe", tudo o que se pode fazer é projectá-la); para os dadaístas, também os conceitos de projecção e de sociedade (como destinatária da projecção) são meras declarações de princípio, a arte é um evento que pode acontecer ou não e que, de qualquer modo, não tem nenhum particular valor, como nenhum acto humano o tem. Pode, pois, dizer-se que o dadaísmo leva ao extremo a base fenomenológica do construtivismo, antecipando as declarações existencialistas que, através do pensamento de Heidegger e de Sartre, influenciaram tão profundamente a arte do segundo pós-guerra.

Na área cultural francesa, especialmente depois da identificação da arte como a consciência emergente da extraordinária obra de Cézanne, vai-se delineando cada vez mais claramente a distinção nítida entre arte e ciência: já não porque a arte seja sentimento ou fantasia ou intuição, onde a ciência é razão, mas porque a arte é uma ciência diferente das ciências exactas, embora igualmente rigorosa nos seus procedimentos. O ponto de referência é, indubitavelmente, o pensamento de Bergson, que não só exerceu uma vasta influência sobre as práticas literárias (por exemplo, Proust) como, no seu desenvolvimento, reflecte um conhecimento meditado e participante da arte contemporânea. A distinção bergsoniana entre o "modo de ser da vida interior" e as noções de espaço e de tempo dos objectos específicos do conhecimento científico influiu certamente na proposta cubista de uma "ciência" da arte, baseada precisamente naqueles que Bergson tinha designado "les données immédiates de la conscience". Fora do cubismo e da sua interpretação — em certo sentido bergsoniano — da arte de Cézanne, que desde os primeiros anos do século esteve no centro do problema, é precisamente sobre os "dados imediatos da consciência" que Matisse constrói a sua visão universal, fundamentalmente clássica, da realidade; nem seria possível explicar, a não ser com a concepção bergso-

niana do tempo como tempo vivido ou duração, explicar a pintura de Bonnard ou de Vuillard, em que a sensação visual não é percepção imediata, mas marca indelével que, através da memória, se torna parte integrante da consciência. A influência directa ou indirecta do pensamento de Bergson, e especialmente da concepção da matéria expressa em *Matière et mémoire*, persiste na arte francesa pelo menos até cerca de 1960, mesmo combinando-se com a do existencialismo de Sartre: e é visível claramente nas pesquisas matéricas de Fautrier e Dubuffet, assim como na corrente chamada "abstracção lírica" ou *tachisme*.

Na Europa Central, o pensamento de Nietzsche foi, sem dúvida, um factor comum à pesquisa estética e à pesquisa literária; também não é esquecida a importância que o grande poeta Rilke teve na trama das relações entre a cultura figurativa alemã e francesa e na interpretação problemática da pintura de Cézanne. A própria atracção dos expressionistas da *Brücke* pela antiga arte alemã, e especialmente pela gravura, não toma a forma de reivindicação nacionalista, mas de fatalidade do "eterno retorno", ou seja, no quadro da concepção da história de Nietzsche. "Eterno retorno" é também a longa viagem de Klee na dimensão da memória inconsciente ou da infância, em busca de uma "pré-história" na qual o indivíduo é ainda indistinto do cosmos, inconscientemente participante no seu devir ou da sua eterna *Gestaltung*. Do pensamento de Nietzsche, da sua "gaia ciência", parte também Ernst, que se tornará um dos maiores expoentes do surrealismo: e por esta via remonta ao pensamento schilleriano da arte-jogo, de que dependem indirectamente as tendências lúdicas da arte contemporânea (por exemplo a escultura "móvel" de Calder ou, noutro sentido, a pintura de Miró).

Como o dadaísmo, ao qual está historicamente ligado, também o surrealismo é um movimento não só artístico como literário, com amplas ramificações (especialmente no cinema) e com o empenho de influir profundamente na vida individual e social. O programa da pintura surrealista (o nome do movimento remonta *avant-la-lettre* a Apollinaire) foi traçado por literatos como Breton e Aragon (*La Peinture au défi*); da pintura ocuparam-se poetas e literatos como Soupault, Laforgue, Cocteau. De Chirico escreveu um romance surrealista, *Ebdomeros*; Ernst compôs vários *romans-collages* consistindo em montagens aparentemente arbitrárias de ilustrações extraídas de velhos jornais. A base científico-filosófica do surrealismo é a psicanálise de Freud, com quem Breton, psiquiatra, esteve em contacto directo; mas, indirectamente, também o surrealismo se refere ao bergsonismo dominante, quanto mais não seja porque circunscreve a actividade artística à esfera psicológica, excluindo qualquer relação (que pelo contrário os construtivistas procuram) com as ciências positivas. A antítese entre surrealismo e construtivismo é evidente no campo das técnicas: os construtivistas querem servir-se das técnicas "sociais", baseadas nas ciências exactas, e portanto da tecnologia industrial; os surrealistas, pelo contrário, exigem técnicas automáticas, espontâneas, não projectadas, a fim de valerem como puros meios de levantamento das imagens do inconsciente. Não obstante os progressos antitéticos, as duas grandes correntes apresentam-se como duas soluções diversas dos mesmos problemas e reflectem a mesma situação cultural. Efectivamente, é comum o propósito de restabelecer uma relação vital entre as actividades artísticas e as actividades sociais: mas o construtivismo considera a arte como algo que se faz "para" a sociedade, e o surrealismo considera-a como algo que se faz "na" sociedade. Comum é também o princípio de que a obra de arte não é um objecto privilegiado, um modelo de valor, a fruir sem o consumir, mediante um puro acto de contemplação. O objecto produzido segundo as metodologias da projecção do desenho industrial é qualificado pela própria função da qual a forma é a expressão exemplar; mas é cadeira, lâmpada, veículo, instrumento de trabalho, e a sua prerrogativa, quando muito, é a de ser mais económico do

que os objectos do mesmo tipo produzidos segundo metodologias menos rigorosas. Pelo contrário, os objectos surrealistas não valem pelo que manifestam, mas pelo que implicam ou escondem: não uma racionalidade, que se considera abstracta, mas as motivações ocultas dos sonhos, as inconfessadas implicações eróticas, as secretas afinidades electivas pelas quais se associam a outros objectos contra qualquer razoável expectativa, a intenção inconsciente de iludir, desmistificar, ridicularizar tudo aquilo que tem um sentido ou uma função na vida consciente. Dado que a funcionalidade do objecto racionalmente projectado é o símbolo da eficiência operativa da sociedade industrial, pode dizer-se que aquele é símbolo de funcionamento objectual (por exemplo o ferro de engomar eriçado com pregos, a chávena de chá forrada de pelica); e dado que o objecto surrealista evoca a realidade profunda do irracional e do inconsciente, pode dizer-se que aquele é (como aliás foi definido) um objecto de funcionamento simbólico. Em substância, a imagem surrealista é sempre um *lapsus*, no sentido freudiano do termo; e frequentemente o equívoco revelador está precisamente entre a figura do objecto e a palavra que o designa.

A antítese não é, portanto, radical ao ponto de impedir qualquer correlação entre as duas posições. Um dos artistas mais significativos até pela complexidade da sua cultura, Klee, move-se efectivamente entre os pólos opostos do construtivismo e do surrealismo. Ensina durante muitos anos na *Bauhaus* de Weimar e de Dessau, constrói uma "teoria da forma e da figuração", estabelece uma rigorosa metodologia didáctica e, todavia, a sua obra, em grande parte formada por folhas desenhadas e coloridas, é uma meticulosa exploração do inconsciente, uma cuidada descrição do desenvolvimento da vida interior no tempo. No entanto, a sua obra teve uma importância decisiva na orientação da escola que se podia considerar como o centro de pesquisa operativa do construtivismo. Uma das inovações estudadas na *Bauhaus*

que teve maior êxito, e foi prontamente recebida pela grande indústria, os móveis de tubo metálico concebidos por Breuer a partir de 1926, tem na origem o desenho filiforme, a trama gráfica, a inconsistência física, a vitalidade sígnica das imagens de Klee. O pensamento de que parte aquela inovação, destinada a entrar profundamente no hábito social, é que a existência humana não é uma sucessão racional de actos, nem efeitos lógicos de outras tantas causas; antes é o tornar extrínsecas as motivações inconscientes e impulsos não conhecidos. Aliás, estes pontos de partida nem devem ser lidos *a priori* como negativos: numa sociedade e numa cultura que, pela sua própria funcionalidade exacta, se querem laicas, o demoníaco não tem mais espaço do que o sagrado, e o inconsciente existe tal como o consciente. O mundo da imagem de Ernst, como o de Klee, não tem nada de apocalíptico ou de obsessivo; é libertador e a libertação acontece através da nua objectualidade do quadro, como se precisamente o materializar-se no objecto esvaziasse as imagens de qualquer simbolismo obscuro e repressivo: o quadro, em suma, tem uma funcionalidade psicológica como o objecto projectado pelo *designer* tem uma funcionalidade social.

Completamente diferente é o significado do surrealismo em França, em Itália, em Espanha. Em De Chirico, que já na fase "metafísica" antecipa as temáticas oníricas do surrealismo, prevalece o sentido da fundamental ambiguidade da imagem, da sua incontestável presença e, ao mesmo tempo, da sua ausência em relação ao espaço e ao tempo. No espanhol Dalí (como, de outro modo, no belga Delvaux) os preconceitos católicos mantidos conduzem à identificação do inconsciente com o pecado, a procura de uma sublimação que se traduz inevitavelmente (e em especial nos quadros "sacros") numa espécie de ritualidade demoníaca, própria de missa negra. Um outro belga, Magritte, parte das aproximações incongruentes com que De Chirico obtinha inquietantes efeitos de demarcação ou de "expatriação", por fixar o olhar

sobre a realidade dos objectos e individualizar em cada um deles uma duplicidade, até mesmo um intercâmbio de significados.

Para fazer do surrealismo o facto marcante, não só da arte como da cultura no nosso século, contribuiu de modo determinante a adesão, embora não formal, de Picasso (1925), o criador do cubismo e, indubitavelmente, a figura de maior relevo na história da arte do século XX. O sentido do surrealismo picassiano foi clarificado por Jung, o teórico inconsciente colectivo, no ensaio dedicado ao artista. Para Picasso, o cubismo não era uma maneira ou um estilo, mas um modo de ser, de enfrentar a realidade: este modo conduzira-o a uma nova ideia da história e, com efeito, entre 1920 e 1925, as composições cubistas alternam com os nus de mulher, monumentais e, em certo sentido, clássicos. Como se vê nas ''banhistas'' do período de Dinard, Picasso surrealista coloca a si próprio problemas de fundo: a origem e o fim do humano no contexto perene da natureza. Aproxima-se o tempo da ''beleza convulsa'', das deformações monstruosas e reveladoras do verdadeiro estado do ser, das metamorfoses, das grandes mitologias entendidas como os autênticos motores inconscientes da história: o erotismo, a maternidade, a violência, o terror. Justamente, os surrealistas ''observantes''do círculo de Breton objectavam que Picasso permanecia cubista no surrealismo: de facto, transpunha a decomposição cubista, como processo revelador de uma verdade escondida sob as aparências, do plano da visão ao plano bem mais vasto da existência, da dimensão do espaço e do tempo. É o caminho que o conduzirá a interpretar, com *Guernica*, a revolta do mundo civil contra o crime histórico do nazismo. Partindo de Picasso, um escultor inglês, Moore, remonta à pré-história, às forças míticas que ligam o humano ao natural e ao sagrado, ao eterno prevalecer das energias vitais sobre as tendências mortais, destruidoras.

No âmbito das correntes construtivistas, o insucesso da

tentativa de coordenar a projecção formal com a economia e a tecnologia industriais determinou a aproximação da pesquisa estética à pesquisa científica pura. O próprio Kandinsky, que tinha encaminhado a pesquisa não-figurativa no sentido de uma interpretação do devir cósmico na imediata espontaneidade dos signos, orienta-se no sentido de uma redução do repertório dos signos às formas geométricas. Pevsner e seu irmão Gabo, que se tinham formado na Rússia nos anos heróicos da revolução e da vanguarda, desenvolvem uma pesquisa plástica puramente geométrica: Pevsner, em particular, não se limita a retomar nas suas esculturas modelos geométricos, mas propõe-se realizar a verificação fenomenológica de hipóteses geométricas ou, mais precisamente, topológicas. O húngaro Moholy-Nagy, que ensinou na *Bauhaus* de Dessau, empreende uma pesquisa metódica sobre os processos da visão, utilizando uma utensilagem científica e verificando experimentalmente as proposições da psicologia da forma (*Gestaltpsychologie*). É o princípio das pesquisas que, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, se irão desenvolver no campo das estruturas da percepção e da associação e combinação de imagens. Para estes investigadores, a arte já não é um processo de produção de objectos, mas um emissor de imagens, segundo determinados ritmos seriais oportunamente programados: a sua função é, portanto, estreitamente educativa, na medida em que individualiza e sugere sucessões ordenadas de imagens a uma sociedade ameaçada pela assustadora inflação de imagens, continuamente emitidas pelos sistemas de informação de massa. O tema fundamental, também ele relacionado com a psicologia da forma e com o pensamento fenomenológico, é a identificação entre percepção e imaginação e, portanto, o reconhecimento da percepção como um estado e não como simples premissa da consciência.

Após a Segunda Guerra Mundial, as actividades artísticas, como todas as actividades culturais, foram profundamente in-

fluenciadas pela filosofia dita "da crise", o existencialismo. A guerra e a ocupação alemã de muitos países europeus precipitaram a degradação da "condição humana", destruíram qualquer ilusão no irreversível processo histórico da civilização; além do mais, não resolveu as contradições de fundo que a tinham provocado e abriu a perspectiva de crises ainda mais graves. Por outro lado, a economia e a tecnologia industriais efectuaram um salto qualitativo e, doravante, identificam-se com o poder político: a este nível já não é possível nenhuma relação de colaboração entre a pesquisa estética e o sistema de produção e de consumo. De facto, este sistema absorveu em certa medida as metodologias projectuais do desenho industrial; mas, dado que o objectivo é o consumo de massas, a qualidade estética do produto não deve ter outro objecto senão o de incrementar o consumo e apressar a substituição dos tipos. Visto que o consumo de massas não deve encontrar limite nas necessidades reais dos consumidores, a qualidade estética do produto deve suscitar necessidades fictícias, mas nem por isso menos estimulantes, e substituir por impulsos as escolhas justificadas por necessidades reais e por juízos de valor. Segue-se-lhe a degeneração do *design* em *styling*, que se nota especialmente na produção americana: o *styling*, que consiste em dar ao produto as conotações formais que o tornam mais apetecível, estimula as necessidades e os desejos inconscientes dos consumidores (e principalmente a aspiração a um prestígio social convencional e a afirmação da própria potência) e traduz-se, assim, na expressão visível dos piores instintos do indivíduo, ao qual, de resto, não é deixada outra possibilidade de afirmação. O *styling* reproduz assim macroscopicamente, num estado de industrialização avançado e de supercapitalismo, o "mau gosto", a decadência estética do *Kitsch* do estádio páleo-industrial.

O informalismo, que por volta de 1950 se desenvolve em todos os países industrialmente avançados, reflecte precisamente a impossibilidade de entendimento entre os artistas e a

sociedade através dos sistemas da produção industrial; e é compreensível que o fenómeno tenha atingido os seus pontos culminantes no país mais industrializado, os Estados Unidos da América. O informalismo não é uma corrente com um programa próprio: é uma crise que afecta simultaneamente todas as culturas figurativas, demonstrando a impossibilidade de um seu ulterior desenvolvimento histórico. Manifesta-se na Europa, nos Estados Unidos da América, no Japão; põe em causa e em crise tanto o filão cultural do impressionismo como o do expressionismo; representa a última e desesperada revolta dos artistas, como intelectuais, contra um sistema que marginaliza artistas e intelectuais que não aceitem "integrar-se" e servir as finalidades de poder do supercapitalismo. Os temas fundamentais do informalismo são a matéria, o gesto, o signo. A matéria pode ser a que é própria da pintura ou da escultura (cor, pedra, metal) ou outras: em todo o caso, não elaborada com vista à sua redução a objecto (processo que seria análogo ao da produção industrial), mas simplesmente manipulada sem outro fim que o de realizar uma situação de coexistência ou identificação do indivíduo — doravante privado da sua própria integridade humana — com um fragmento de realidade. O gesto ou o acto, quaisquer que sejam as suas motivações, é em todo o caso instintivo ou impulsivo, não-projectado: modo de ser manifestamente antitético daquele que é imposto pela "regularidade" programada do trabalho industrial. O signo é sempre e somente o signo do ser ou do existir, independentemente de qualquer vontade de significação. Em breve o artista limita-se a dar sinais de existência num mundo que nega o valor e que, no fim, destrói fisicamente a existência. Obviamente, o informalismo é "abstracto" porque a realidade, entendida como pura existência, não é ainda figura; é não-geométrico porque, na sua condição de pura existencialidade, o indivíduo não possui ideias ou esquemas formais; não é objectual porque a obra não se afirma como objecto artístico, mas como mero momento da exis-

tência; não é linguagem porque não comunica, dá-se como puro "ente". Como tal, recusa também qualquer juízo de valor, que se pode apenas ter em conta; a sondagem crítica só pode procurar as motivações profundas. A pesquisa é possível porque a afirmação da existência "autêntica" é a negação da existência "não-autêntica", a matéria é negação do espaço, o gesto negação do tempo, o signo negação da forma. Afirmando-se como negação de qualquer valor que não seja a existência em si, o informalismo exclui qualquer relação de valores: assim como não tem relação com o mundo da produção, também recusa qualquer relação com a ciência, que age doravante em função da produção, e com a história, cuja visão retrospectiva e perspéctica contradiz o *hic et nunc*, o puro presente da condição existencial. Fenómenos de informalismo existem também na poesia e na música e dependem do facto de, na sequência da ruína de todos os sistemas técnicos das artes, caírem também as distinções de categorias.

Embora o informalismo se apresente como a última redução fenomenológica da arte, não tarda a descobrir-se que este deixa ainda largas margens à prévia questão estética. Antes de mais, e mesmo que por vias de sucessivas negações, admite-se ainda a esteticidade fundamental da matéria, do gesto, do signo. A matéria pictórica de um Fautrier ou de um Dubuffet ou a não-pictórica de um Burri ou de um Tapies são, todavia, o resultado de escolhas que as propõem como dotadas de uma esteticidade intrínseca, que não se verifica nas matérias e nos produtos da indústria: as próprias tentativas de as degradar, apresentando-as no estado de refugo ou de detrito, acabam por promover um acréscimo da sua "beleza". Contudo, o quadro ou objecto plástico permanecem sempre como objectos privilegiados, portadores de uma carga existencial que são os únicos a possuir: parece prová-lo o enorme, o incrível êxito que têm tido no mercado. A ausência deliberada da figuração é, também ela, uma questão preliminar: se a figura deixa de ter valor e é dada como pura matéria, já nada a pode distinguir

da matéria, e excluí-la *a priori* significa revalorizá-la. O gesto, no entanto, é sempre um gesto privilegiado, que se quer excepcionalmente significativo: a prová-lo está o modo pelo qual o gesto de um Hartung ou de um Fontana transforma em entidade espacial a matéria sem espaço, o de Pollock que traduz um sentido impetuoso da natureza, o de um Vedova um *furor* moral e até político. O signo de um Kline, de um Tobey, de um Capogrossi está carregado de significados, tem a riqueza do símbolo, mesmo que não seja e não queira ser símbolo. O refugo ou o detrito reflecte a condição existencial do indivíduo que a sociedade abandona ou rejeita, mas a sua própria degradação contém toda uma história, aliás é a degradação de uma história.

A superação do informalismo que ocorre em mais direcções não é uma superação, mas um aprofundamento da crise: em todo o caso, visa uma ulterior redução fenomenológica. A chamada "nova figuração" não implica de modo algum uma confiança recuperada no valor ou no significado das formas; implica, pelo contrário, a ideia de que a exclusão das noções habituais das coisas pressuponha uma crítica daquelas noções e a hipótese de que elas tenham um significado que não se quer aceitar e que, na realidade, não têm. Se De Kooning recupera figuras humanas no seio do magma da matéria cromática, nem por isso as privilegia. O inglês Bacon, no qual se quis ver o precursor da chamada "nova figuração", é e permanece de facto um pintor informal, que trata e manipula a figura humana como se fosse matéria, aliás matéria corrompida e repelente. A chamada "nova figuração", que constitui a ala esquerda do xadrez artístico contemporâneo, interpreta a pintura de Bacon como dura crítica social e, portanto, como ponto de partida de um novo "realismo socialista" zdanoviano; é, de facto, a antítese daquele, porque inverte o optimismo obrigatório do realismo soviético em pessimismo forçado. Servindo-se largamente de imagens fotográficas, fatalmente oriundas da reportagem jornalística, a "nova figuração" demonstra valer-se

da figura como mero material de imagem, cuja diversa manipulação, todavia, visa alcançar efeitos opostos aos dos sistemas de informação.

Um outro processo de superação do informalismo é aquele que se diz da *minimal art* ou das estruturas primárias. Verificando como as correntes informais fazem convergir na matéria, no gesto e no signo uma soma de factores emocionais — pressupondo assim um *status* da existência anterior à superação artística —, procede-se à individualização de elementos formais "primários" que, insignificantes em si, recebem todavia um significado quando inseridos no contexto urbano ou natural, ao qual conferem ordem, evidência e estrutura de espaço. A obra de arte ou, mais precisamente, a operação artística qualifica-se assim como intervenção directa na realidade, com o propósito de fornecer a chave, o módulo formal, para a sua interpretação ou fruição estética. Já com a obra de Rothko e de Newman, o quadro reduz-se a áreas cromáticas quase uniformes, que tendem a influenciar o espaço à sua volta, a constituir o factor de qualificação de um ambiente; noutros casos, o próprio quadro é decomposto em planos (por exemplo os "plúrimos" de Vedova) constituindo-se ele próprio como ambiente repleto de solicitações emotivas, local mágico em que parecem precipitar-se e coagular em signos expressivos os acontecimentos do mundo.

As pesquisas visuais de origem construtivista, especialmente de Moholy-Nagy, visam também elas substituir com imagens ambientais as imagens ordinariamente espaciais: ou seja, reconhece-se que o conceito de espaço, demasiado limitativo, está ultrapassado, não só na ciência como na experiência corrente. O espaço já não pode ser pensado como entidade geométrica fechada, mas como dimensão da vida, que os modernos sistemas de comunicação estendem ilimitadamente. Assim, as pesquisas visuais tornam-se "cinéticas": seja sugerindo e quase impondo ao fruidor uma série de movimentos, que determinam associações programadas e sucessões de imagens; seja provocando, mediante sistemas motrizes, movimentos e sucessões de imagens, quase sempre luminosas. As formas geométricas coloridas, às quais geralmente se recorre (Vasarely é o caso típico), já não valem como símbolos espaciais, mas como esquemas habituais pelos quais as sensações são definidas como certezas racionais: assim, não só se identificam percepção e imaginação, como se afirma e demonstra o carácter construtivo, programável da imaginação. É ainda um tema educativo, didáctico: a quantidade de imagens emitidas pelos sistemas de informação, que o indivíduo está constrangido a receber e consumir, acabariam por paralisar a sua capacidade imaginativa; é, pois, necessário educar a sua percepção-imaginação no sentido de uma ordem construtiva, de uma fruição controlada e consciente e, portanto, correctiva de um ambiente desordenado e incoerente, alienante.

É hoje claro que a operação artística já não visa produzir objectos nem modelos de valor: os artistas já não querem produzir para o mercado, nem contribuir para a acumulação de riqueza por parte das camadas privilegiadas, mas proporcionar à sociedade modelos de comportamento estético, em nítido contraste com os de comportamento inestético, fornecidos e impostos pelos poderes que controlam o sistema de informação e de comunicação. De facto, o comportamento estético só o é precisamente enquanto for antitético de um outro tipo de comportamento: na prática, a antítese situa-se entre comportamento livre e comportamento coagido. Em última análise, o próprio artista propõe-se como modelo de comportamento, recusa qualquer outro meio de expressão que não seja o próprio gesto: daqui a ostentação pública da operação artística (Mathieu, Klein) e a improvisação de acontecimentos espectaculares (*happening*).

A corrente da *pop art*, que se desenvolveu na América a partir de 1960 aproximadamente, pode ser considerada uma reacção à *action painting*, na qual se vê a última e paroxística exaltação do "ofício inspirado" do artista. A passagem à

objectualidade *pop* nota-se claramente em Rauschenberg e em Johns: a pintura "de acção" não pode ser contida no espaço predeterminado do quadro, tende a expandir-se no espaço, implicando na sua própria dimensão imaginária alguns dos objectos que ocasionalmente lá se encontram. As origens deste processo de integração de componentes objectuais da obra de arte são, evidentemente, o *collage* cubista e a prática dadaísta do "objecto encontrado" de Schwitters; mas novo e típico da arte *pop* (de *popular*) é o processo de apropriação de objectos, não só pertencentes ao contexto da vida quotidiana, mas também investidos de significados simbólicos ou emblemáticos da mentalidade dos *media*: por exemplo, a bandeira americana, a lata de cerveja, a garrafa de Coca-Cola, a sopa enlatada. Oldenberg reproduz em grandes dimensões, em gesso ou argamassa violentamente coloridos, bifes, ovos estrelados, bolos, tubos de dentífrico, etc: os alimentos são os símbolos materializados do consumo, a ampliação alude à maneira típica da «sociedade de consumo» que quantifica e desqualifica, a exageração dimensional e cromática (não menos do que a evidência de uma matéria incomestível, aliás repelente), da tendência própria da «sociedade de consumo» para consumir "em efígie", ou seja, mais a aparência das coisas do que elas próprias. Assim, visto que, por esta tendência, a indústria integra ou até mesmo substitui ao produto a publicidade do produto, a publicidade é uma das grandes fontes de materiais-imagens da arte *pop* (Rosenquist, Wesselmann): alcançando aquele repertório, o artista não se propõe criar, mas apenas combinar diversamente — mesmo para evidenciar a sua absurdidade — as imagens que formam o contexto da mentalidade *media* ou, melhor, do inconsciente colectivo da "sociedade de consumo". Warhol, por exemplo, trabalha com imagens que foram tão difundidas pela imprensa ou televisão, que passaram a simbolizar mitos e tabus inconscientes: a cadeira eléctrica, o acidente rodoviário, Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy,

Che Guevara. Lichtenstein retoma, analisando-lhe a estrutura, as imagens dos "quadradinhos" ou aquelas, entretanto estereotipadas, da publicidade turística: a análise estrutural leva-o a identificar a estrutura daquelas imagens nos processos de reprodução tipográfica, porque para o americano médio que acredita na bondade absoluta do sistema, o Pártenon ou o luar existem apenas na versão do folheto ou da brochura publicitária. Do mesmo modo, para Wesselmann, o objecto erótico por excelência é a mulher que, nos cartazes publicitários, anuncia um cosmético ou um óleo solar. Numa alusão mais explícita e amarga, Segal rodeia de objectos "verdadeiros" (por exemplo uma casa de banho com todos os seus acessórios) figuras humanas, que são apenas bonecos de gesso branco: na sociedade de consumo, autênticos são apenas os produtos, as pessoas são fantoches.

Na corrente francesa do *nouveau réalisme*, teorizada e promovida pelo crítico Restany, a paisagem da vida moderna, constituída por produtos industriais e concebida, portanto, como um produto, é afirmada como uma "nova natureza": não fornece modelos formais, mas coisas concretas que são seleccionadas e combinadas pelo artista, segundo processos que são ainda os processos habituais de uma "sociedade de consumo": a acumulação (Arman), a compressão ou a expansão (César), a embalagem (Christo).

No ponto culminante da crise, a arte já não é reconhecível nem pela peculiaridade das suas matérias e dos seus processos, nem por uma sua tradição cultural, nem pela sua relação com outras actividades intelectuais, nem por uma sua posição privilegiada no sistema das actividades humanas superiores: ela toma, assim, a forma de actividade "pobre", ou seja, desprovida de um sistema próprio, ou "conceptual", isto é, reduzida a um acto de pensamento, a uma real ou hipotética atribuição de significado às componentes cada vez menos caracterizadas e significantes do ambiente da vida. Para além das técnicas específicas da produção, que surgem

doravante envelhecidas e ultrapassadas como outrora as técnicas artesanais, a única possibilidade de uma reconciliação da arte com o sistema da cultura parece ser a sua inserção no sistema da informação e da comunicação de massas, já identificado como estrutura dinâmica do ambiente material da existência. Disto depende toda a série de problemas, cuja presença se nota mais ou menos claramente nos movimentos artísticos mais recentes: 1) se a posse pessoal do objecto e o seu entesouramento já não são as condições da fruição estética, a função da arte já não pode ser a de produzir objectos, mas a de emitir informações que estimulem o consumo; 2) se, paralelamente ao que acontece na esfera económica (que actualmente se identifica com a esfera social), também na esfera estética a função do consumo prevalece sobre a função da produção, o protagonista da experiência estética já não é o artista, mas a colectividade dos consumidores; 3) visto que num sistema de informação de massas não pode existir o nível privilegiado da informação estética, o carácter estético não reside na informação mas no modo como ela é recebida; 4) não é certo que os processos destinados a elevar a nível estético a informação de massas possam ainda ser considerados processos artísticos; em todo o caso, já não poderão realizar-se mediante técnicas artísticas tradicionais, mas apenas através das técnicas próprias da informação e da comunicação de massas.

VII — A ARTE E A HISTÓRIA

A redução fenomenológica, ou a recondução da arte ao ponto zero, manifesta-se como crise da historicidade e como dissolução do sistema técnico das artes. A questão da historicidade dá lugar a três hipóteses: 1) a arte desenvolve-se segundo uma história própria, a história da arte, relativamente à qual só é possível avaliar os factos e a sua sucessão; 2) a arte desenvolve-se segundo a história da sociedade, de que constitui um aspecto ou apenas um reflexo; 3) a arte como puro acto criativo não é redutível à história. Na primeira hipótese, a arte é uma estrutura autónoma, embora ligada às outras actividades culturais e à sua história: é a tese do historicismo idealista. Na segunda hipótese, a arte é uma superstrutura, que segue no seu processo acontecimentos que se produzem a nível de estrutura e, portanto, os factos económicos: é a tese marxista. Na terceira hipótese, a arte é independente de qualquer estrutura económica e social, é um modo de experimentar a realidade: é a tese do pragmatismo americano.

Em meados do século passado, Courbet encerra a disputa clássico/romântico indicando a via da arte moderna: o realismo. Realismo não significa imitação mais atenta e despreconceituada da natureza, mas abordagem directa da realidade, independentemente de qualquer esquema preconcebido e idealizante, a começar pelo "sentimento da natureza". Para

Manet, realismo não significa demarcação perante qualquer experiência histórica, mas escolha de novas referências aptas a dar ao artista as condições de colher a essencialidade da visão: Velazquez e Frans Hals em vez de Miguel Ângelo e Rubens. Os impressionistas que se apresentam em grupo na exposição de 1874, no atelier do fotógrafo Nadar, têm um programa: eliminar todos os processos de captação pictórica da realidade, restituir com a técnica mais rápida e eficaz as sensações visuais na sua autenticidade (resumindo: fixar a "impressão" da mancha verde de uma árvore antes de a identificar com a noção de árvore). Os mesmos impressionistas apercebem-se que, depois de fixados os dados imediatos da visão, é necessário explicar o tipo ou modo de consciência a constituir com eles: Monet (como observará Cézanne) "não é senão olhos", mas cedo Renoir sentirá a necessidade de dar às sensações uma consistência plástica e de as organizar numa composição, porventura recorrendo ao exemplo histórico de Rafael; e Degas procurará definir a estrutura da sensação renunciando eventualmente aos efeitos sensoriais da cor e da luz e recorrendo ao desenho. Pouco depois, Toulouse descobrirá que o desenho impressionista não é, de facto, um meio de reprodução imediata, mas um instrumento de análise que permite sondar e fazer o levantamento das características (mesmo das psicológicas) da sociedade contemporânea. O problema de reconstruir, depois do impressionismo, uma razão histórica que domine o carácter provisório e cronístico da sensação fresca é profundamente sentido por Cézanne; quando está em Paris passa horas e dias no Louvre verificando a sua própria pesquisa sobre as obras dos mestres do passado; copia-as para reviver, na prática do pintar, a problemática interna das respectivas pinturas. O seu propósito é o de "*refaire Poussin sur nature*", de "*faire de l'impressionisme quelque chose de durable comme l'art des musées*". O estudo dos mestres do passado não é um reconhecimento da sua autoridade, não constitui uma experiência formativa, não determina fases diferenciadas no desenvolvimento estilístico da pintura de Cézanne: é uma verificação necessária da operação pictórica no decurso da própria operação ou, em sentido mais lato, na construção global da sua obra de artista. A referência aos mestres — quer se trate de Caravaggio ou de Daumier, de Greco ou de Delacroix — está sempre relacionada com os problemas específicos do fazer pictórico, sendo a pintura concebida por Cézanne como um problema ou um conjunto de problemas, a resolver eficazmente perante a realidade, por um lado, e o quadro que está a fazer, por outro.

A concepção cézanneana da história, como problema aberto e inevitavelmente relacionado com a problemática do fazer pictórico, contradiz a interpretação da história das correntes "modernistas" ou da Arte Nova; propondo-se aderir absolutamente ao espírito do seu tempo, o "modernismo" rescinde sem dúvida todos os laços com as tradições, mas revaloriza e exalta o "culto do belo" que reconhece em toda a arte do passado, embora seja expresso em termos estilísticos sempre diversos ('*ars una, species mille*'). O procedimento histórico próprio do modernismo é, portanto, o do *revival*, que obviamente exclui qualquer retorno ao antigo, mas afirma que o antigo renasce e se actualiza no moderno. O *revival* (dos "primitivos" ou da arte bizantina, bárbara, gótica, mas também da arte islâmica e japonesa) é a contraparte do utopismo modernista: implica efectivamente a ideia de que o culto da beleza, da harmonia, da graça, assim como nunca se apagou no passado, também não se possa apagar no presente, ou, aliás, não possa senão ser exaltado pela "primavera" que parece florescer no mundo com as infinitas e maravilhosas possibilidades que o engenho e o trabalho humanos proporcionam. A mesma pintura de um dos maiores mestres do nosso século, Matisse, parte da ideia de um grandioso *revival* clássico, certamente não dos cânones formais do classicismo, mas de uma eterna classicidade universal,

que afinal não é senão a capacidade do artista de compreender, no percurso de uma linha ou na relação entre zonas de cor, o sentido do mundo para além de qualquer limite de espaço e de tempo. Nem aquele valor seria verdadeiramente eterno e universal se não se exprimisse através de uma sensibilidade e de uma linguagem modernas.

Ainda na primeira década do século, os expressionistas alemães da *Brücke* reclamam-se, também pelo emprego frequente das técnicas de gravura, de uma cultura figurativa germânica, da qual reivindicam implicitamente a paridade relativamente às grandes culturas figurativas ''clássicas e mediterrânicas''; mas o móbil é sobretudo moral, e o objectivo é o de reduzir o artista, como intérprete de um *ethos* popular, à seriedade e à honestidade de um trabalho manual, próprio de artesão. No mesmo período (1908), um historiador de arte, Worringer, publica *Abstraktion und Einfühlung* a que se segue, em 1912, *Formeprobleme der Gotik*: a arte como representação, segundo a sua tese, é própria das culturas ''clássicas e mediterrânicas'', ou seja, dos povos que vivem num ambiente natural ameno, aberto, favorável; enquanto os povos nórdicos, cujo ambiente é agreste e hostil, evitam exprimir a sua sensação sensorial e valem-se das suas próprias ''percepções fugazes'' para formarem ''imagens conceptuais que lhes sirvam de guia para encontrar um caminho seu no mundo dos fenómenos''. Ao mundo da clareza formal mediterrânica contrapõe-se, portanto, a arte, feita mais de signos que de formas, dos povos nórdicos, cujos produtos artísticos, de uma absoluta ''abstracção'' formal (as ourivesarias sarmáticas, as iluminuras irlandesas, a arquitectura de madeira do Norte europeu), estavam a ser então estudados e dados a conhecer por Strzygowski. A distinção dos dois tipos psicológicos ou das duas grandes componentes étnicas ligava-se de algum modo à tese da *Kunstwollen* de Riegl, para quem as formas artísticas (e especialmente as formas ''abstractas'' do ornato) são portadoras das noções fundamentais de espaço e

de tempo que formam a experiência comum de um determinado grupo étnico: tese que descendia da *Volkspsychologie* de Wundt e que, sob outros aspectos, se ligava ao populismo e à revalorização romântica da arte e da literatura populares. A pintura de Kandinsky que, entre 1911 e 1915, assinala a passagem decisiva do ''figurativo'' ao ''abstracto'', corresponde singularmente às teses de Worringer; o próprio Kandinsky, no período da sua formação inicial na Rússia, tinha-se interessado pela arte veneziana e especificamente pelos bordados, em cujos motivos ''abstractos'' via reflectido não só um *ethos*, mas uma autêntica concepção do mundo. Por outro lado, mesmo independentemente das pesquisas dos historiadores e dos teóricos, o tema populista da autenticidade e riqueza de significado da arte popular é recorrente em quase todos os maiores artistas da Europa Oriental: Malevic, que foi, com Kandinsky, o maior responsável pela viragem ''abstracta'' e cujo ''suprematismo'' evoca motivos icónicos da arte antiga russa; no romeno Brâncusi, que se refere ao ornamento popular e às simples técnicas do artesanato de madeira; no russo Chagall, cuja temática retoma as sagas religiosas e a ritualidade das comunidades hebraicas russas. A descoberta deste grande filão de cultura artística nórdica, tão diferente da cultura formal clássica, teve grande importância no momento em que o ''modernismo'', onde quer que fosse difundido, aspirava a uma unificação da cultura artística europeia. Esta já não podia consistir na extensão daquele ''espírito clássico'' que tinha a sua expressão mais moderna em Matisse, mas devia resultar da dialéctica de, pelo menos, duas culturas em contraste entre si. Por outro lado, se este novo contributo para uma história universal da arte ampliava a área das possíveis referências, também concorria para desistoricizar a pesquisa artística: a classicidade não histórica de Matisse realiza a ideia de Worringer (que no entanto Matisse não conheceu) da plena ''empatia'' (*Einfühlung*) entre o indivíduo e o mundo, com a mesma clareza com que a animação

de signos das "*Improvisations*" de Kandinsky realiza a ideia da "abstracção" da realidade.

Em 1906-1907 Picasso, quase replicando a *Joie de vivre* de Matisse (1905), pinta *Les demoiselles d'Avignon* onde recorre abertamente a modos de estruturação plástica retomados da escultura negra. Já não se trata de primitivismo nem de exotismo à Gauguin: a escultura negra é assumida na sua nua realidade formal, independentemente de qualquer evocação de mitologias remotas e de qualquer referência à sociedade que a produziu. A arte não é portanto o produto de algumas culturas evoluídas (a Europa, o Oriente asiático), mas de todas as culturas; um pouco mais tarde, quando se começar a avaliar sob o aspecto estético, e não apenas etnológico, as descobertas figurativas das grutas paleolíticas, admitir-se-á mesmo a hipótese de essa ser uma actividade absolutamente primária, pré-cultural e pré-histórica, do espírito humano.

Afirmando-se como transformação estrutural da arte, o cubismo não tem nem pode ter precedentes históricos: reconhece sim Cézanne como seu referente, mas não se trata de continuação ou desenvolvimento porque a visão cézanneana é assumida como puro objecto de análise. Sob o aspecto linguístico, o cubismo afirma-se como linguagem formal, supranacional, imune às tradições; é a superação de cada história da arte nacional, mas é também a proposta de justificar a arte moderna em relação a uma história universal da arte ou, melhor, àquela que parece ser agora a exterminada fenomenologia da arte. Embora o cubismo recuse qualquer ascendência histórica, propõe-se, no entanto, como instrumento de uma nova e mais verídica interpretação dos factos históricos: não só períodos inteiros da história da arte foram lidos ou relidos segundo os esquemas formais do cubismo, como este também influenciou toda a crítica e a historiografia da arte de tipo formalista. Picasso, certamente o mais despreconceituado "inventor de formas" em toda a história da arte, não dissimula de todo as suas frequentes incursões na arte do passado, e é facílimo isolar nas suas obras as referências mais díspares: à arte pré-histórica ou grega arcaica, à escultura negra e à azteca e maia, ao românico e ao barroco, etc. Mas ele próprio declara que essas referências, por vezes pontuais, não assinalam diferentes fases do seu desenvolvimento, nem experiências culturais várias, assim como o emprego diversificado de estilos ou maneiras não corresponde a diversas fases da sua obra. Frequentemente refaz obras famosas: de Velazquez, de Poussin, de Courbet, de Manet. Tradu-las do estilo daqueles mestres para o seu próprio estilo, sem se propor minimamente interpretá-las, do mesmo modo que, quando se coloca diante do modelo, não se propõe copiá-lo. Evidentemente, pensa que cada obra de arte contém um núcleo vital (a arte, precisamente), o qual, uma vez fixado, não pode mudar, mesmo que mudem as maneiras ou a linguagem pela qual é expresso; paradoxalmente, pode dizer-se que não é a obra de Velazquez que condiciona a obra de Picasso, mas o inverso, porque é Picasso que subtrai a obra de Velazquez ao imóvel *so-sein* do passado e a apresenta numa versão actual, que comprova a sua inextinta vitalidade. Aliás, esta concepção da história não é só daquele mestre da arte moderna que, pela extraordinária mobilidade e pela infalível justeza das suas posições, foi Picasso: encontramo-la especialmente nos escultores que, pela menor possibilidade de adaptação das suas técnicas, são mais sensíveis ao problema da história. Não é decerto por uma escolha de gosto *a priori*, mas pela necessidade de uma recuperação histórica que subtraia a obra à contingência temporal, que Moore se liga à arte azteca ou à românica, Martini à retratística romana ou à escultura barroca, Marini à estatuária funerária etrusca, Manzù a Donatello ou a Rosso. E mesmo nestes casos, é evidente que se quer separar a história da arte, como transmissão e retomar de certos temas formais, da história social que pode certamente explicar os estilos ou as maneiras, mas não o fundamental carácter artístico da arte. Do mesmo

modo, em arquitectura (cujas técnicas, ao contrário das da escultura, são sempre actualizadas pelos progressos da tecnologia industrial), nos primeiros decénios do século Perret foi um dos grandes pioneiros da construção em cimento, mas afirmou sempre que as inovações tecnológicas não podiam mudar o curso da história da arquitectura, que continuaria a desenvolver os seus próprios temas, embora utilizando os meios postos à disposição do arquitecto pela sociedade do seu tempo. A posição de Wright e, depois dele, de Kahn não foram, sob este aspecto, substancialmente diversas: para eles, a pesquisa artística não pode ser influenciada nem pela tecnologia nem pela situação social e política, sendo a história da arte, como a história da matemática ou da ciência, o desenvolvimento de uma actividade a partir de premissas e segundo procedimentos que lhe são próprios, embora por vezes aplicados à resolução dos problemas que a sociedade lhes coloca.

A outra hipótese, sobre a qual se fundam especialmente as correntes construtivistas, é a de que a arte é uma actividade social, da qual a sociedade encarrega alguns especialistas, os artistas: de forma diferente da matemática e da ciência, que têm uma história própria, não existiria uma história da arte, mas apenas uma história "social" da arte (Hauser) ou, mais precisamente, uma história da sociedade que a arte reflecte ou documenta. A arquitectura racional e o desenho industrial pressupõem uma análise crítica e um juízo histórico da situação objectiva da sociedade contemporânea, do seu sistema de valores, das suas disponibilidades tecnológicas, das suas possibilidades de desenvolvimento. A mesma vontade de fazer aderir estreitamente a forma à função implica a consciência de estar a trabalhar para uma sociedade que privilegia a eficiência funcional sobre qualquer outro tipo de valor, assim como o emprego de formas geométricas implica a consciência da superioridade que aquela sociedade reconhece às formas simbólicas da racionalidade. Reconhece-se, sem

dúvida, que a "revolução industrial" mudou radicalmente os sistemas de valores e os modos operativos e de vida da sociedade, mas afirma-se que em todas as épocas e culturas a arte respondeu a exigências vitais também práticas e que, em qualquer caso, a uma dada função correspondeu uma boa forma: citam-se como exemplos, remontando muitas vezes até à mais remota antiguidade e às civilizações mais longínquas, as formas da arquitectura rural, das alfaias, dos instrumentos de trabalho, dos barcos, dos veículos, etc. Verifica-se que a concepção do mundo e da vida das classes trabalhadoras, do povo, foi expressa com mais clareza precisamente nas formas úteis; e que, para além das morfologias particulares, é possível detectar as leis proporcionais constantes, que reflectem uma intuição profunda do universo, tanto mais significativa quanto está ligada, através das formas dos objectos úteis, aos actos da vida quotidiana. Le Corbusier, o maior teórico da correspondência exacta da forma à função, é também o teórico da "medida de ouro" e de uma pureza formal que poderia dizer-se neo-helénica. As mesmas concepções urbanísticas, nas quais se enquadram a arquitectura racional e o desenho industrial, reflectem a experiência histórica do utopismo iluminista e das cidades ideais da Antiguidade e do Renascimento: o espaço urbanístico é indubitavelmente uma ideologia do espaço, mas a arte é precisamente considerada como uma via de passagem entre realidade de facto e ideologia.

O arbítrio do poder dos regimes totalitários e a tragédia da Segunda Guerra Mundial, destruindo a ideia da história como progresso, cansativo mas constante, da humanidade em direcção à liberdade e à concórdia, apagam também a ilusão de uma função social da arte: ao artista não resta outra escolha (e Picasso é o primeiro a aperceber-se disso) senão a luta política ou a evasão. Assim, tanto as correntes informais europeias, ligadas ao pensamento existencialista, como as americanas, influenciadas pelo pragmatismo de Dewey, no próprio acto em que se afirmam como arte "da crise" repe-

lem qualquer laço comprometedor com a história: se a história é violência e terror, a arte não pode ser arte, a não ser colocando-se fora da história. A partir desse momento, o problema da relação da arte com a história da arte e com a história em geral insere-se nas crises de fundo do historicismo, como estrutura fundamental e unitária da cultura e, por isso, no chamado conflito das duas culturas, a humanística e a técnico-científica. O dilema é, portanto, entre uma concepção da arte como valor, que pode ser reconhecido e adquirido como tal ao património cultural da humanidade somente através da interpretação e do juízo, e uma concepção da arte como mero fenómeno, que pode dar apenas lugar a uma ''descrição'' científica. O juízo histórico sobre a arte justifica-se apenas na medida em que a arte seja considerada como acção intencional, acerca da qual ocorre estabelecer se alcançou, ou não, o seu fim; a arte não pode, pelo contrário, ser julgada e historicizada se for considerada um fenómeno na série dos fenómenos, sem qualquer carga de valor. As correntes americanas mais recentes, a arte ''conceptual'' e o ''hiper-realismo'', assinalam o ponto limite da redução da arte à pura fenomenalidade. A primeira corrente visa essencialmente isolar o ''conceito'' de arte de qualquer processo operativo destinado à determinação de valores: admite-se certamente que o conceito de arte é inseparável da ideia do ''fazer'', mas o fazer reduz-se ao evidenciar do conceito, como nas superfícies cromáticas lisas de Reinhardt ou nos grafismos deliberadamente não-significantes de Sol Lewitt. Isto quer dizer que, na actual situação da cultura, a arte subsiste apenas como conceito, do mesmo modo que subsistem os conceitos de alquimia ou de magia, embora a alquimia e a magia já não sejam praticadas. Em oposição, o ''hiper-realismo'' é uma operação técnica ostensivamente inconcludente, que consiste essencialmente em reproduzir uma fotografia pela pintura: o abrandamento operativo deveria permitir evidenciar aquilo que normalmente não se vê (mas

está) na fotografia. Assim se decreta a proibição de tomar directamente contacto com a realidade: a única realidade que é lícito experimentar é a que é condicionada pelo instrumento industrial da máquina fotográfica e pelo sistema de informação que divulga a ''versão oficial'' da realidade. Em suma, se o ''conceptualismo'' é a teoria sem prática, o ''hiper-realismo'' é a prática sem teoria: o primeiro é a expressão de uma evasão utópica e o segundo, de uma sujeição conformista ao sistema do poder.

VIII — A CRISE DAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS

A crise da historicidade intrínseca da arte manifesta-se claramente na crise das técnicas artísticas, às quais, no passado, estava confiada a especificidade das artes e, portanto, da sua história. Já nas correntes modernistas do princípio do século, o esbater da separação entre artes maiores e artes menores conduz a um primeiro nivelamento entre técnicas especificamente artísticas e técnicas não-especificamente artísticas. Os progressos da fotografia e da reprodução mecânica das obras de arte destroem-lhe a unicidade: em última análise, a obra de arte não é mais do que o protótipo das suas próprias reproduções.

Desenham-se então duas hipóteses: 1) a arte é o produto de uma técnica *sui generis*, que varia consoante as diversas artes mas é constante na estrutura e na finalidade; a técnica artística é a única a produzir o "valor" estético (a qualidade), realizando-o no processo irrepetível e continuamente reinventado da operação artística; 2) não podem existir técnicas especiais, exclusivas do artista, porque o único sistema técnico legítimo é aquele que a sociedade vai organizando e realizando consoante as necessidades da vida; se a arte é uma necessidade da vida, o artista deve valer-se das técnicas "sociais", assim como delas se deve valer a sociedade para tornar utilizáveis, por parte da comunidade, os valores produzidos pelo artista. O dilema não existia no passado, quando a

arte era realizada mediante técnicas que não só eram estruturalmente semelhantes às da produção económico-social do artesanato, como constituíam o seu modelo ideal; coloca-se agora o dilema, porque a técnica da produção económico-social já não é a do artesanato, mas a da indústria, mecânica e repetitiva. Assim, a técnica *sui generis* da arte não é uma técnica diferente, mas sim uma técnica atrasada; um resíduo, na era industrial, do sistema tecnológico de uma época anterior e ultrapassada. Por outro lado, é fácil verificar (como Ruskin, em meados do século passado) que a indústria nada produz de artisticamente válido; propondo-se responder não só às necessidades práticas, como a todas as necessidades da vida (até as psicológicas e espirituais), produz objectos que quereriam ser artísticos mas se revelam decadentes, "de mau gosto". O *Kitsch* não é anti-arte, é arte industrial: de facto, o fenómeno do *Kitsch*, mudando as formas com o mudar das modas, acompanha, até hoje, a produção industrial em todo o seu desenvolvimento. Na sequência das duas hipóteses, é, de qualquer modo, necessária uma mudança radical: das técnicas específicas da arte — para que deixem de ser retardatárias ou anacrónicas; e das técnicas industriais — para que estejam abertas aos impulsos criativos da arte e não os mortifiquem na banalidade do *Kitsch*.

No âmbito das técnicas especiais, a primeira grande renovação é aquela que é realizada pelo cubismo e, logo depois, pelas vanguardas históricas. O cubismo muda o *status* da obra de arte: o quadro já não é representação, mas realidade em si, que o artista faz e coloca no mundo. A imagem já não é projectada no ecrã neutro do quadro, faz corpo com ele, com a tela, a moldura. O espaço real e concreto do quadro passa a relacionar-se com o espaço da existência: o fim da operação artística é precisamente o de determinar esta possibilidade de relação, pela qual o quadro deixa de ser representação da realidade e se torna realidade existente. Aquilo que o quadro visualiza ou manifesta é precisamente

aquele processo de actualização e, portanto, a sua própria génese como objecto pictórico, ou seja, a pintura. De facto, assim como no quadro permanecem visíveis a tela branca e o desenho a lápis ou a carvão, também o plano do quadro adquire, como entidade plástica, a força de atrair e integrar fragmentos da realidade externa, por exemplo pedaços de jornal, de cartão, de madeira. A técnica da *collage*, que pretende demonstrar como a obra de arte vive uma existência própria e já não reflexa, demonstra também que o espaço já não é concebido como uma entidade homogénea e unitária, mas como uma dimensão indefinida, que pode apenas ser captada por fragmentos, cuja extensão e cuja configuração vão sendo determinadas consoante aquilo que está ou se faz no espaço: concepção que, embora por um lado se coadune com a noção de espaço da ciência moderna, por outro lado reflecte a experiência da visão fragmentária, composta por várias situações, divulgada pela fotografia e pelo cinema. Como estrutura nova da operação artística, que substitui gradualmente a disposição cromática da pintura e a modelação da escultura, a *collage* permanece como uma das técnicas fundamentais da arte moderna, mesmo depois do cubismo e independentemente dele: até Matisse, o grande defensor da irrenunciável "essência" clássica da arte, acabará por se servir de uma técnica semelhante à da *collage*, fixando sobre um fundo grandes silhuetas recortadas em papel colorido. O dadaísmo e o surrealismo recorrerão à técnica da *collage* para combinar no quadro objectos incongruentes, criando assim associações tanto mais significativas quanto mais arbritárias. Da *collage* deriva a técnica da *Merzbild* ou *Merzbau* de Schwitters, que consiste em agregar ao plano pictórico ou em torno de um núcleo plástico objectos "encontrados", cuja forçada coexistência na obra define um tempo vivido, uma situação da existência. Também descende directamente da *collage* o processo da fotomontagem, que consiste em combinar recortes de fotografias, de modo a obter uma imagem

que seja, ao mesmo tempo, absurda e absolutamente credível: um *trompe-l'oeil* que se transforma num *trompe-l'esprit*. Nos *romans-collages* de Ernst, em vez de fotografias, são recortadas e recompostas figuras dos romances de cordel do fim do século passado, com o propósito de lhes inverter o significado e descobrir o substrato inconsciente e vicioso das histórias "edificantes" caras à burguesia desse tempo. A técnica da montagem fotográfica teve largos desenvolvimentos, mesmo fora do campo artístico, por exemplo na publicidade; permanece ainda hoje como uma das técnicas de base da pesquisa figurativa ligada ao sistema da informação de massas.

O surrealismo admite qualquer técnica desde que seja "automática" e, portanto, a antítese da técnica projectada pela indústria. São também aceites as técnicas convencionais (por exemplo Dalí, De Chirico, Magritte, Ernst) precisamente na medida em que, sendo já uma rotina, não criam problemas e podem ser praticadas sem qualquer controlo mental sobre os movimentos da mão, que devem traduzir os impulsos inconscientes. Técnicas especificamente surrealistas são as da *frottage* e da *grattage*, introduzidas por Ernst. A primeira consiste em friccionar o lápis ou o carvão no papel sobreposto a uma superfície áspera, de modo a registar a sua aspereza, obtendo assim uma imagem, que é depois interpretada e definida, assim como são definidas pela imaginação as figuras confusas das manchas nas paredes; a *grattage* consiste, pelo contrário, na raspagem de uma superfície pintada, revelando assim os estratos subjacentes e a fibra da matéria. Trata-se, num caso como no outro, de técnicas, ou melhor, de comportamentos infantis, instintivos, cujo objectivo não é tanto o de revelar um estado profundo do ser, quanto o de estimular o movimento da imaginação: ter as mãos ocupadas na operação mecânica instintiva bloqueia qualquer interesse em conhecer a realidade sobre a qual se opera, dá luz verde à imaginação, cujo movimento porém regressa à mão e acaba por se traduzir na matéria. Associam-se às técnicas surrealistas,

mesmo independentemente das finalidades primeiras, as técnicas destinadas a descobrir na matéria sinais que se assumem como significativos de uma condição humana ou, por um processo só aparentemente inverso, destinadas a imprimir signos ou marcas na matéria sensibilizada. A pintura de Masson supera a ambiguidade dos conteúdos própria do surrealismo e, desde os primeiros anos do movimento, investiga e desenvolve as possibilidades de uma linguagem surrealista de signos.

Na escultura, cujas técnicas tradicionais tiveram processos evolutivos bastante lentos, esboçam-se, desde os últimos decénios do século passado, tentativas de renovação. Rodin e Rosso, propondo-se adequar a imagem plástica à vitalidade cromática e luminosa da pintura impressionista, levaram ao máximo as possibilidades de reacção luminosa da forma, predispondo-a a deter ou a acelerar a velocidade da luz; mais tarde, as esculturas futuristas de Boccioni apresentam-se como estruturas dinâmicas, cujo movimento é revelado conforme a incidência da luz sobre os planos plásticos.

A crise das técnicas tradicionais da escultura foi em grande parte determinada pela influência da escultura negra, e, mais precisamente, pela integridade da sua plástica, que obtém a forma escavando a matéria, em vez de repor em profundidade os ângulos sucessivos ou os vários planos da figura. As operações de escultura reportam-se assim, como se vê na obra de Moore, aos gestos originários da modelação e do entalhe e, para a qualificação da superfície, do polir, do gravar e do raspar. Também outros escultores, como Gonzales, Smith ou Colla, mais do que uma autêntica renovação, propõem um retorno às técnicas primitivas, originárias: no caso do metal, o regresso ao trabalho directo com a chama e o martelo sobre a madeira. Nesta recuperação artesanal é clara a intenção polémica para com a tecnologia industrial, mas também o desejo de a reassociar de algum modo aos procedimentos mágicos e rituais da metalurgia primitiva. As

que seja, ao mesmo tempo, absurda e absolutamente credível: um *trompe-l'oeil* que se transforma num *trompe-l'esprit*. Nos *romans-collages* de Ernst, em vez de fotografias, são recortadas e recompostas figuras dos romances de cordel do fim do século passado, com o propósito de lhes inverter o significado e descobrir o substrato inconsciente e vicioso das histórias "edificantes" caras à burguesia desse tempo. A técnica da montagem fotográfica teve largos desenvolvimentos, mesmo fora do campo artístico, por exemplo na publicidade; permanece ainda hoje como uma das técnicas de base da pesquisa figurativa ligada ao sistema da informação de massas.

O surrealismo admite qualquer técnica desde que seja "automática" e, portanto, a antítese da técnica projectada pela indústria. São também aceites as técnicas convencionais (por exemplo Dalí, De Chirico, Magritte, Ernst) precisamente na medida em que, sendo já uma rotina, não criam problemas e podem ser praticadas sem qualquer controlo mental sobre os movimentos da mão, que devem traduzir os impulsos inconscientes. Técnicas especificamente surrealistas são as da *frottage* e da *grattage*, introduzidas por Ernst. A primeira consiste em friccionar o lápis ou o carvão no papel sobreposto a uma superfície áspera, de modo a registar a sua aspereza, obtendo assim uma imagem, que é depois interpretada e definida, assim como são definidas pela imaginação as figuras confusas das manchas nas paredes; a *grattage* consiste, pelo contrário, na raspagem de uma superfície pintada, revelando assim os estratos subjacentes e a fibra da matéria. Trata-se, num caso como no outro, de técnicas, ou melhor, de comportamentos infantis, instintivos, cujo objectivo não é tanto o de revelar um estado profundo do ser, quanto o de estimular o movimento da imaginação: ter as mãos ocupadas na operação mecânica instintiva bloqueia qualquer interesse em conhecer a realidade sobre a qual se opera, dá luz verde à imaginação, cujo movimento porém regressa à mão e acaba por se traduzir na matéria. Associam-se às técnicas surrealistas,

mesmo independentemente das finalidades primeiras, as técnicas destinadas a descobrir na matéria sinais que se assumem como significativos de uma condição humana ou, por um processo só aparentemente inverso, destinadas a imprimir signos ou marcas na matéria sensibilizada. A pintura de Masson supera a ambiguidade dos conteúdos própria do surrealismo e, desde os primeiros anos do movimento, investiga e desenvolve as possibilidades de uma linguagem surrealista de signos.

Na escultura, cujas técnicas tradicionais tiveram processos evolutivos bastante lentos, esboçam-se, desde os últimos decénios do século passado, tentativas de renovação. Rodin e Rosso, propondo-se adequar a imagem plástica à vitalidade cromática e luminosa da pintura impressionista, levaram ao máximo as possibilidades de reacção luminosa da forma, predispondo-a a deter ou a acelerar a velocidade da luz; mais tarde, as esculturas futuristas de Boccioni apresentam-se como estruturas dinâmicas, cujo movimento é revelado conforme a incidência da luz sobre os planos plásticos.

A crise das técnicas tradicionais da escultura foi em grande parte determinada pela influência da escultura negra, e, mais precisamente, pela integridade da sua plástica, que obtém a forma escavando a matéria, em vez de repor em profundidade os ângulos sucessivos ou os vários planos da figura. As operações de escultura reportam-se assim, como se vê na obra de Moore, aos gestos originários da modelação e do entalhe e, para a qualificação da superfície, do polir, do gravar e do raspar. Também outros escultores, como Gonzales, Smith ou Colla, mais do que uma autêntica renovação, propõem um retorno às técnicas primitivas, originárias: no caso do metal, o regresso ao trabalho directo com a chama e o martelo sobre a madeira. Nesta recuperação artesanal é clara a intenção polémica para com a tecnologia industrial, mas também o desejo de a reassociar de algum modo aos procedimentos mágicos e rituais da metalurgia primitiva. As

correntes de orientação construtivista partem da premissa de que o sistema tecnológico é uno e é pragmático, tendo sido criado pela sociedade para utilizar os resultados da pesquisa, seja ela científica ou estética, com vista ao bem-estar de todos. Os artistas não constituem um corpo separado, não podem ter técnicas próprias: agem por mandato da sociedade com todo o sistema de meios operativos de que a sociedade dispõe. Dado que o sistema tecnológico industrial exclui qualquer intervenção operativa pessoal no decurso do processo executivo, o artista pode determinar a esteticidade do produto apenas na fase de projecção. O verdadeiro "fazer" artístico é portanto o projectar; mas visto que o projecto permanece uma hipótese abstracta, ou uma utopia, se não for realizado tendo em conta as possibilidades concretas, económicas e tecnológicas da realização, o artista projectista deve projectar em função do sistema tecnológico existente. Na medida em que conhece aquele sistema e dele dispõe, o artista é *a priori* integrado no ciclo das actividades produtivas e, portanto, no corpo social; mas é também autorizado, aliás é-lhe pedido que proponha variantes ao mecanismo do sistema, para o habilitar a produzir aqueles valores pelos quais é responsável como artista. Neste sentido, é típico o caso de Breuer, que aplica ao mobiliário as estruturas em tubo metálico e o sistema de suspensão da bicicleta. Assim se explica a "promoção", a nível da projecção artística, de materiais prefabricados pela indústria: lâminas, tubos, chapas e traves metálicas, vidro, matérias plásticas sintéticas, lâmpadas, etc.

Transposta da execução refinada para a projecção rigorosa, a actividade artística qualifica-se como metodologia projectual. A diferença entre as formas arquitectónicas de um Le Corbusier, de um Gropius, de um Mies van der Rohe, de um Wright, de um Aalto é sobretudo uma diferença de métodos de projecção, ou seja, uma outra individuação e correlação dos factores problemáticos para os quais o projecto deverá oferecer uma solução. Por exemplo, o *modulor* de Le Corbusier não é um módulo formal, mas uma escala dimensional que, aplicada à projecção, assegura *a priori* a escala humana do edifício; o "mínimo de existência" de Gropius não é um critério de economia, mas implica o princípio da justa proporção entre funções privadas e funções públicas na planificação urbanística; em Wright e em Aalto, a análise da condição "orgânica" do terreno é um acto preliminar que define a relação entre o homem e a natureza, com o mesmo rigor com que, partindo de outras premissas, Le Corbusier estabelece uma relação fixa entre a figura humana e a forma arquitectónica, ou Gropius estabelece a proporção entre os espaços da vida individual e os espaços da vida social. A variedade dos problemas, aos quais o projecto deve responder unitariamente, exige a pesquisa interdisciplinar; por outro lado, se todo o projecto tem uma finalidade social, a ponto de poder ser considerado um projecto de sociedade, é claro que esse mesmo deve ser o produto de uma actividade social, e, portanto, de um trabalho de grupo. A forma ideal da equipa projectual é a da escola, pois se o projecto deve ter uma função educativa na medida em que ensina a sociedade a projectar a sua própria existência, não pode nascer senão de um organismo intrinsecamente educativo, didáctico. A *Bauhaus*, no primeiro pós-guerra, foi, antes de mais, uma escola de projecção, na qual os estudantes tinham uma parte activa e necessária: de facto, se todo o projecto é feito para o futuro, é justo que contribuam para o elaborar as gerações que dele deverão fruir. O próprio Gropius, na América, transformou praticamente a sua escola de projecção da Universidade de Harvard num grupo de profissionais altamente especializados (*The Architects Collaborative*, 1945); o princípio da colaboração e do trabalho de grupo foi largamente aplicado na já desaparecida *Hochschule für Gestaltung*, criada em Ulm depois da Segunda Guerra Mundial, com a esperança de dar vida a uma segunda *Bauhaus*. Também no campo das pesquisas visuais e cinéticas

puras, que se desenvolveram paralelamente e em antítese às correntes informais em Itália (*Gruppo dell'arte programmata, Gruppo N, Gruppo Uno*), na Alemanha (Grupo O em Düsseldorf), em França (*Groupe de recherche d'art visuel*), em Espanha (*Equipo 47*), afirma-se e pratica-se o princípio de que a pesquisa estética, sendo uma pesquisa projectual, não pode ser senão pesquisa de um grupo.

As técnicas do informalismo querem ser técnicas espontâneas não-programadas e não-projectadas: diferem, porém, do automatismo surrealista, porque não visam transcrever e visualizar o inconsciente, mas realizar visual e tactilmente o dinamismo profundo da existência. Quando se utiliza a cor, evita-se a maior parte das vezes o processo típico da pintura, a disposição da cor com o pincel: são empregues cores puras, quase sempre vernizes industriais (mas já Picasso tinha usado vernizes de esmalte), deixando que formem coágulos, pingos, borrifos; frequentemente, misturam-se às tintas matérias que criam espessuras, grumos ou crostas (gesso, areia, etc.). Em 1946, Pollock adopta a técnica do *dripping* que consiste em fazer pingar de cima, sobre a tela estendida no chão, cores mais líquidas ou mais densas, que formam filamentos, salpicos, borrifos: a imagem resultante, aparentemente casual, realiza sobre a superfície o movimento do artista em torno dela, com um ritmo que se traduz nas variações dos signos cromáticos. Os próprios materiais tradicionais da arte são postos em causa e contestados como agentes de um processo de idealização que se diz mistificante; são por isso utilizadas as matérias mais diversas: telas de estopa, pedaços de madeira queimada, velhas lâminas (Burri), cimento, alcatrão, paus, estofo (Tapies). Estas matérias são ou parecem não-elaboradas: os sinais, as abrasões, as queimaduras, as corrosões, as lacerações, as contusões e as marcas pretendem significar o gasto, a consumpção de uma existência vivida, com a qual se identifica a própria existência do artista, como homem deste tempo histórico,

em que a lógica abstracta e inflexível do sistema reduz o indivíduo a um fragmento de matéria humilhada e ofendida.

As correntes que surgem depois do informalismo, transpondo aquela que no entanto parecia ser a última fronteira da arte, não colocam qualquer questão técnica: a arte é, doravante, uma actividade rejeitada, que se justifica apenas na medida em que se demarca do sistema e o contradiz. A confusa pilha de imagens que são introduzidas para consumo (e um consumo forçado), através dos múltiplos canais de informação de massas, paralisam a imaginação das pessoas, constrangendo-as a uma passividade desgastante; as imagens-notícias da publicidade afectam os consumidores abaixo do nível da consciência, agem sobre o inconsciente individual e colectivo como impulsos que estimulam um consumo irreflectido e indiscriminado, que não corresponde à necessidade objectiva das coisas mas a uma vontade mórbida de consumir. No espaço repleto de imagens insignificantes e efémeras, o artista não pode senão seleccionar algumas, isolá-las e fixá-las, apresentando-as como simbólicas da sociedade de consumo, mesmo que numa tal sociedade não possam existir símbolos, mas apenas amostras. Por outro lado, tendo já renunciado também à condição de imunidade e de privilégio do intelectual, o artista não quer que o seu próprio comportamento seja diferente do da colectividade "alienada": com efeito, o seu não pode ser um modelo nem um tipo, mas apenas uma amostra de comportamento. Os seus gestos são os gestos irreflectidos do consumo indiscriminado: a apropriação, a acumulação, eventualmente a destruição cega. A objectualidade da arte *pop* não consiste na produção projectada de objectos, mas no consumo ostensivamente irreflectido e gratuito das coisas-notícias produzidas ininterruptamente pelo sistema, ou seja, por uma tecnologia que já não é a tecnologia do produzir mas a do consumir, e que, por consequência, já não se dedica ao valor mas ao não-valor. O francês Arman recolhe e classifica nos seus *assemblages*, como no

armazém de um ferro-velho, torneiras, rodas dentadas e engrenagens, chaves, estatuetas de ferro fundido mutiladas, peças de instrumentos musicais: tudo sob vidro ou "congelado" entre lâminas e blocos de fibra de vidro. O italiano Rotella e o francês Hains praticam a técnica antitécnica da *décollage*: rasgam e descolam cartazes de parede, descobrindo fragmentos de imagens dos outros cartazes sobre os quais foram aplicados; e é flagrante a alusão ao rosto efémero da cidade moderna, reduzida a uma rede de canais de informação. O escultor americano Chamberlain apresenta tiras de ferro coloridas e fragmentos de motores de automóveis sinistrados, colhendo ao vivo a imagem do acidente, acontecimento essencial no ciclo do consumo dos automóveis. Outros escultores, como o americano Smith e o italiano Colla, recolhem nos depósitos de detritos, na periferia das cidades, pedaços de máquinas-ferramentas e recompõem-nos em impecáveis simulacros de estátuas: à poética dadaísta do objecto encontrado sucede assim a poética do detrito. O escultor francês César apresenta blocos de mecanismos esmagados sob as prensas, prontos para a fundição; o suíço Tinguely, pelo contrário, reconstrói com os mecanismos máquinas impossíveis, que põe a funcionar com um insuportável barulho de ferragens e que, quase sempre, acabam por se desconjuntar e autodestruir. O suíço Spoerri, seguindo e levando ao extremo o *Merz* de Schwitters, limita-se a fixar as coisas que, com o tempo, se acumulam casualmente sobre as mesas ou nos cantos do estúdio.

Estes e outros processos análogos, que, aos olhos do público habituado à impecável precisão da tecnologia industrial, parecem escandalosamente antitécnicos, pertencem de facto a um diferente tipo de técnica: a chamada técnica do *bricolage*, que o antropólogo Lévi-Strauss indica como própria dos "primitivos recolectores" e que contrapõe às técnicas sociais, projectadas, dos povos evoluídos. O primitivo *bricoleur* é um ser pré-social, que colhe no ambiente natural aquilo

que lhe serve para viver, acumula e destrói sem discernimento: praticando a técnica do *bricoleur*, que é a antítese da do engenheiro, os artistas pretendem significar que a "sociedade de consumo", embora dotada de técnicas aperfeiçoadas, coloca os consumidores na situação pré-social ou pré-histórica do homem das cavernas e das florestas, determinando assim um extremo de barbárie a partir daquele que deveria ser o extremo da civilização. Por outro lado, o artista que renuncia ao privilégio de uma posição distanciada e crítica para se confundir com a massa dos consumidores "alienados" já não se demarca da colectividade, mas apenas da *élite* dos produtores e portanto dos grupos de poder que controlam o sistema da informação. A oposição não tem razões ideológicas, não visa gerir o sistema de outra maneira mas condicioná-lo, criar dificuldades ao consumo. Quando Lichtenstein analisa a estrutura da imagem de "quadradrinhos", realiza indubitavelmente uma operação filológica ou linguística, mas a sua análise impede o consumo normal do produto "quadradrinhos", propondo um consumo a nível intelectual que resulta obviamente impossível. Do mesmo modo, quando Warhol analisa, através de uma sucessão de imagens, o processo de assimilação de uma "notícia" por parte do inconsciente colectivo, demonstra como aquela imagem-notícia é decadente, gasta, corrupta, poluente. A chamada "arte pobre" (o termo repete uma definição de Artaud do teatro contemporâneo), que recusa categoricamente as técnicas "ricas" da sociedade de hoje, consiste substancialmente num acto, que pode até ser só mental, com que se determina na sociedade de consumo uma situação de não-consumo. Actualmente, a condição do artista apresenta-se pois muito contraditória e objectivamente insustentável: o artista, com efeito, integra-se na sociedade na medida em que lhe aceita a condição de alienação, mas aceita-a com a reserva mental do possível resgate, no seio do sistema, de uma autonomia de comportamento individual, que na realidade é apenas um comportamento fora das normas.

O problema que já se tinha posto no princípio do século volta a ser colocado, na presente situação, nos termos de um dilema: ou a arte é uma actividade constitutiva — e uma exigência insuprimível e insubstituível — do espírito humano, ou é uma actividade "histórica", inerente a determinadas estruturas, não necessariamente permanentes, da cultura ou da civilização. Se é verdade a segunda hipótese, no decurso deste século foram-se perdendo todas as conotações que no passado caracterizavam como tais as actividades artísticas: a pesquisa de valores inerentes a objectos específicos (as obras de arte), elevados a modelos directos ou indirectos das actividades produtivas da sociedade; a continuidade histórica de uma cultura artística; o emprego de técnicas de qualquer modo relacionadas com as técnicas da produção. Deve-se, pois, concluir que a arte, como modo exemplar de trabalho humano, deixou de existir quando o sistema tecnológico da indústria, que repete os seus modelos a partir da ciência, sucedeu ao sistema tecnológico do artesanato, que tinha na arte os seus modelos. O tipo de actividade que foi chamada artística encerrou portanto o seu próprio ciclo histórico, embora não se possa excluir a hipótese de que o tipo de experiência mediatizado pela arte possa ser, num outro sistema cultural, mediatizado por outras actividades.

A primeira hipótese, a da não-historicidade ou da incondicionada criatividade da arte, é contrariada pelo facto de a noção de progresso tecnológico ter posto em crise o próprio conceito de criatividade; de a noção de invenção, já própria e exclusiva da arte, ter sido assumida e monopolizada pela tecnologia industrial; de o próprio conceito de valor, inseparável do conceito de criação, estar em contradição com uma sociedade, que sendo uma sociedade de consumo, não pode ser uma civilização dos valores. A prova da insustentabilidade da hipótese, creditada especialmente pela cultura americana, da não-historicidade ou da pura criatividade da arte, é contrariada, na mesma área cultural, pela recentíssima corrente do hiper-realismo: esta sem dúvida revaloriza, aliás considera-a imune à decadência histórica, a técnica tradicional da pintura, colocando-a, todavia, como técnica repressiva de todo o impulso expressivo individual e assumindo-a, portanto, como meio de pressão política em tudo semelhante ao do chamado "realismo socialista".

IX — A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

O facto que separa nitidamente, com um autêntico salto qualitativo, a arte do nosso século de toda a arte do passado, pelo menos na área da cultura ocidental, é a passagem do carácter figurativo ao não figurativo, ou como é corrente dizer-se, à abstracção. Esta viragem tem sido interpretada de várias maneiras: como o indício mais significativo da crise ou, ao contrário, como a instauração de sistemas de signos já não deduzidos do modelo da morfologia natural e como libertação da criatividade humana de qualquer condicionante princípio de autoridade. Tem sido imputada a estes sistemas de signos não-naturalistas a chamada incomunicabilidade da arte contemporânea e a sua demarcação relativamente às experiências e aos interesses da sociedade; a demarcação depende, pelo contrário, do facto de que, por um preconceito inveterado, muitos continuam a querer servir-se, para decifrar as mensagens artísticas, do código da morfologia natural, a que já ninguém pensa recorrer para outros tipos de comunicação, por exemplo, as da ciência. Outro preconceito é o de a viragem abranger apenas as artes da figuração e não a arquitectura, que é considerada isenta da obrigação de imitar a natureza. De facto, se apenas se substitui o termo figuração pelo termo representação, é fácil verificar que, no passado, a arquitectura não é menos representativa do que a pintura ou a escultura. As proporções e as formas da arquitectura de tradi-

ção clássica representam o equilíbrio dos pesos e das forças, a conformidade do edifício à lei da gravidade e à ordem do espaço natural; na medida em que, depois, o edifício é representativo de certos valores considerados integrantes da sociedade (como a religião, o Estado, etc.), estes são dados como estáveis precisamente porque a forma que os representa reflecte a imutabilidade e o carácter providencial das leis naturais. A arquitectura moderna recusa, também ela, a autoridade do modelo natural como um esquema já ultrapassado; realiza mediante novos materiais e novas técnicas uma viragem espacial que não corresponde à das leis da natureza; responde a exigências concretas da vida e do trabalho; desdenha representar a autoridade que dirige a sociedade e representa, quando muito, o dinamismo das suas funções.

O momento da passagem decisiva do figurativo ao não-figurativo tem sido geralmente fixado em 1910/1911, quando Kandinsky pinta a primeira aguarela abstracta, escreve *Über das Geistige in der Kunst* (publicado em 1912) e dá vida em Munique, com Klee, Marc e Macke, ao movimento *Blaue Reiter*: Kandinsky afirma que não é a sensação visual recebida do mundo exterior, mas a ''vontade interior do sujeito'' que determina a forma artística; que entre a esfera da natureza e a esfera da arte não existe comunicação; que a presença ou a reconhecibilidade do objecto são nocivas à arte. A espiritualidade da arte consiste na afinidade profunda que une directamente o artista às forças invisíveis do cosmos, passando sobre um mundo sensível que parece agora limitado. Os signos, que não devem manifestar a experiência mas a intuição do universo, não têm um significado simbólico, que seria ainda representativo: visto que devem significar o contínuo devir do cosmos no seu processo de criação contínua, não podem pertencer a nenhuma categoria de signos preexistente nem corresponder a nenhuma morfologia dada. Significando a passagem da energia à matéria e o consequente retorno da matéria à energia, surgem nas telas brancas (campo

das infinitas virtualidades) como embriões vitais, filamentos animados, condensações ou dissolvências de cor: uma realidade continuamente ''nascente'' não pode senão dar-se em signos nascentes, semelhantes aos rabiscos com que as crianças formulam a sua primeira intuição nascente do real (daí o título *Improvisations*).

Um primeiro passo no sentido da desfiguração já tinha sido dado com os simbolistas que, desenvolvendo o tema das *correspondences* de Mallarmé, tinham procurado traduzir, por símbolos gráficos e cromáticos, estados emotivos independentes das sensações visuais, por exemplo harmonias musicais e ritmos poéticos, ''momentos'' ou tensões espirituais: Redon tinha oposto à pura e exclusiva visualidade dos impressionistas um mínimo de evidência com um máximo de alusão; o movimento espiritualista de Sar Peladan (Rosa Cruz) tinha anteposto a expressão intrínseca do signo da imagem ao carácter alusivo. Todavia, o problema vai muito além do contraste (que é também relação dialéctica) entre positivismo e espiritualismo. O ponto de fractura relativamente à tradição remonta a cerca de 1870, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O seu alvo não era certamente o decalque mecânico, a competição inútil entre o olho e a objectiva fotográfica: o que eles queriam averiguar e revelar era a reacção despreconceituada, incondicionada, autêntica do sujeito em contacto directo com a realidade, o objecto. Exceptuando a verificação científica da sensação, tentada por Seurat e pelos neo-impressionistas, o impressionismo desenvolveu-se no sentido de um aprofundamento da análise do tema: nas últimas obras, Monet segue o percurso interior da sensação visual, a sua evolução e mutação em estados de alma complexos e ramificados, na sobreposição e associação de diversos momentos do sentimento e da memória, de modo que o pintar já não consiste em reproduzir a sensação, mas em sensibilizar, a partir de dentro, a matéria pictórica; Cézanne baseia na

sensação uma pesquisa que se pode dizer ontológica; Van Gogh intensifica a sensação visual com a agressão deformante da "paixão" interior.

O cubismo opera simultaneamente uma revolução e uma restauração. É revolução porque recusa a concepção tradicional da forma, que supera o carácter ocasional e provisório da sensação, e, reportando-se a Cézanne, exige que a forma inclua, organize e construa as sensações; é restauração (provam-no as dissidências de Delaunay, de Duchamp, dos futuristas) na medida em que visa resolver, com um novo sistema de representação formal, a crise da ideia de forma, aberta pelo impressionismo. Precisamente por isso o chamado *rappel à l'ordre*, o movimento de restauração dos grandes valores da arte, a começar pela figuração, que teve lugar após a Primeira Guerra Mundial, pôde reclamar-se do cubismo para combater as vanguardas que o próprio cubismo tinha suscitado dez anos antes. Ora a grande novidade de Kandinsky e do *Blaue Reiter* não foi a renúncia à figuração, mas a renúncia à representação como processo intelectivo próprio da arte: noutros termos, a substituição da forma pelo signo. No plano histórico, a instância do *Blaue Reiter* significa certamente a legitimação e a inserção, na cultura europeia, da componente nórdica já isolada por Worringer, e portanto a extensão da noção de Europa, agora resultante da tensão dialéctica entre uma cultura da representação ou da forma e uma cultura da intuição ou do signo; mas é precisamente a Kandinsky e ao *Blaue Reiter* que se deve o facto de aquela tensão dialéctica ultrapassar a já estafada contraposição clássico-romântico. Não só Kandinsky recusa o genérico espiritualismo simbolista, como, para evitar qualquer ambiguidade entre signo e símbolo, procura instaurar uma "ciência" dos signos, partindo da primeira análise dos elementos básicos do ponto, da linha, da superfície: às teorias da forma substitui-se assim uma teoria dos signos.

O contraste e a procura de um acordo entre forma e signo

desenvolvem-se com várias vicissitudes no intervalo entre as duas guerras e terminam com o abandono final da representação. De facto, a ideia de representação implicava a certeza de que as próprias formas da natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais: sendo a própria natureza uma representação em formas finitas e visíveis de uma realidade infinita e transcendente, a arte não podia ser senão a representação de uma representação (donde o princípio clássico da *mimesis*). Afirmando a natureza como exterior a si, objecto, o artista tomava consciência do seu próprio ser como sujeito: a representação garantia precisamente o equilíbrio, o paralelismo objecto-sujeito. A representação tinha também uma implicação religiosa, pois que a essência ou o conteúdo do que fora criado não podia ser senão o criador. A renúncia à ideia de representação concluía, pois, o processo de secularização que também para a arte, como para todas as disciplinas, tinha principiado com a cultura do iluminismo: o que explica que o fim da representação assinale também o fim da arte sacra ou religiosa e o início de uma arte que, negando-se qualquer saída transcendente, visa realizar-se inteiramente no horizonte mundano e assumir finalidades sociais concretas. A arquitectura nacional, o *design*, as correntes construtivistas, que se propõem funções sociais, definidas e "realistas", partem com efeito da rejeição do carácter contemplativo da representação; e, mais do que determinar as formas, determinam os signos das funções, limitando-se no fundo a fornecer estímulos e indicações àquele que será o comportamento adequado dos fruidores.

Que o problema da representação e não-representação não se restringe ao da figuração e não-figuração, demonstra-o o facto de, na arte do nosso século, se poderem indicar casos de representações não-figurativas. A pintura de Mondrian, que constitui a dedução lógica do cubismo, visa indubitavelmente uma representação rigorosa do espaço, em que a terceira dimensão, que poderia ser dada apenas de modo ilusó

rio, é rejeitada como não-verificável e reduzida às outras duas, e, portanto, implicada na relação das coordenadas verticais e horizontais sobre o plano. É, pois, representativa mas não-figurativa porque resulta da eliminação sistemática de cada objecto reconhecível e, portanto, de cada sensação localizada. Ao contrário, a pintura surrealista (por exemplo de Magritte ou de Dalí) é manifestamente figurativa, ao ponto de por vezes chegar à ilusão óptica; mas não é representativa porque as imagens, meras projecções do inconsciente, não têm a estrutura nem o conteúdo ontológico da forma. Figurativo e não-representativo é Chagall, que vagueia numa dimensão fantástica em que as imagens se fazem e desfazem como nuvens no céu, mas não se coloca de modo nenhum o problema da definição formal da experiência da realidade; e são figurativas e não-representativas todas as tendências da arte "fantástica", mesmo quando as imagens têm figuras nunca vistas ou impossíveis (por exemplo Hundertwasser). São, pelo contrário, representativos e não-figurativos artistas como Brâncusi, Miró, Arp, que procuram formas-chave, explicativas da realidade universal, quer a origem da forma seja geométrica quer biomórfica ou orgânica. Abreviando, a forma representativa implica a ideia de um valor integrado na realidade, que o artista pode apenas isolar e revelar; se se negar a existência daquele valor, mesmo a mais fiel e minuciosa descrição da semelhança é apenas um signo ou um indício que remete para uma ulterior e virtual determinação de valor. Torna-se assim evidente o erro de tomar por retorno à representação certos recursos à figuração ocorridos recentemente: primeiro entre os demais, o caso do inglês Bacon, que não revaloriza mas desvaloriza, ulteriormente, a figura com o propósito manifesto de mostrar que, na presente situação mundial, a pessoa humana não pode elevar-se à clareza e dignidade de forma representativa, mas apenas degradar-se até ao nível do signo ou indício de uma situação. Ainda mais justificadamente a chamada "nova figuração", em grande

parte descendente de Bacon, não pode ser considerada como representação, na medida em que exclui precisamente qualquer possibilidade de desenvolvimento da aparência ou da figura até à clareza da forma (ou da consciência) e verifica, pelo contrário, a inevitável degradação da figura a imagem, a sua descida ao nível do inconsciente e a sua sucessiva redução a signo do indistinto, a sintoma da imutabilidade da condição humana que, no mundo de hoje, atingiu o limite *nec ultra* da inércia e da degradação. Não é por acaso que a figura agora recuperada não é sequer imaginada, mas quase sempre recolhida de entre os detritos das imagens "consumidas", entre os resíduos da informação de massas. No topo, mas nem por isso alheia ao contraste, cada vez mais marcado, entre repressão e não-repressão, está a personalidade dominante de Picasso, o "génio" do século. A sua vasta obra de pintor, escultor, gráfico e ceramista reflecte, mesmo na contínua mutação das maneiras e das técnicas (dois termos entre os quais já não pode existir diferença), o esforço verdadeiramente titânico para conjugar e fundir o momento da contemplação e o da acção, derrubando instantaneamente a visão da realidade numa agressão que a perturba e a transforma. Excluída qualquer noção preconceituada do mundo, identifica a realidade com os mitos que a vão configurando e o universo com a história que o investe em toda a sua extensão, sem deixar margens de evasão. A história, para Picasso, não é senão um perene insurgir e destruir de mitos, uma sequência de catástrofes, um suceder de gestos espectaculares e, ao mesmo tempo, contraditórios, insensatos, impotentes. A função ou, melhor, a missão histórica do artista consiste, então, num heróico empenho em reunir os fragmentos de um mundo que desaba, mas também em mostrar como em cada um daqueles fragmentos desagregados se conserva, inextinguível, a vida: e a vida, em termos de história, não é senão a arte. Mas se a arte, *in toto*, é a vida, não pode ter duas vertentes contrapostas, a do repre-

sentar e a do agir, nem categorias distintas, como as da forma, da imagem, do signo.

Klee, que pode considerar-se a personalidade paralela e antagónica à de Picasso, também compreendeu que o contraste entre representação e não-representação comprometia a unidade do conceito de arte e acelerava-lhe a crise. Ligado a Kandinsky no grupo *Blaue Reiter* e depois na *Bauhaus*, em toda a sua obra de pintor e de gráfico, parte do acto inicial e quase involuntário do signo para reconstruir, com a trama subtil dos signos, o tecido já vital da imagem e, depois, remontar até uma estruturação delicada, capilar, da forma que, portanto, nunca é dada como representação completa, mas como processo agregador, formação em acto (*Gestaltung*).

A demarcação relativamente ao modelo natural orienta a pesquisa artística no sentido de determinar, já não categorias formais, mas campos semânticos: inicialmente, o dos signos geométricos e o dos signos orgânicos ou biomórficos. O próprio Kandinsky, depois de ter procurado fixar o signo no momento da sua génese, depois de ter vivido intensamente a experiência da revolução soviética, empreende uma pesquisa estrutural "arquitectónica", uniformizando o signo às formas essenciais da geometria: pontos, linhas rectas e em ziguezague, quadrados, triângulos, círculos. É clara a intenção, que se consolida nos anos de ensino na *Bauhaus*, de identificar signo e ideia: os signos geométricos já não são formas representativas do espaço, mas constituem todavia um código comum, o veículo de uma comunicação a nível intelectual. Têm, pois, uma função instrumental e o seu significado, que não é dado *a priori*, define-se no contexto. Na composição do quadro, na variação da grandeza, da situação, da cor, os signos agem entre si como outros tantos indícios (e não símbolos) de forças num campo magnético: a superfície do quadro é inteiramente envolvida, dinamizada. Os signos intelectivos da racionalidade geométrica assumem, deste modo,

uma vitalidade existencial, significando que a razão não é uma "abstracção" para além da vida, mas a sua substância concreta.

Nota-se um processo semelhante em Mondrian: mesmo sendo possível seguir (como na famosa série de *Albero*) as sucessivas fases da abstracção a partir do objecto e da sua progressiva assimilação a uma especialidade pura e geométrica, com uma passagem que se poderia designar como do fenómeno ao númeno, realiza-se depois um *iter* inverso pelo qual se torna do númeno ao fenómeno, ou seja da realidade perceptiva e emocional à realidade plástico-visual do quadro, a uma realidade-pintura, que, portanto, já não é "abstracta" mas, como o próprio Mondrian define, "concreta". O quadro, em suma, não é mais do que um esquema, um *pattern*, para uma percepção já não emocional, mas intelectual da realidade; e é precisamente com esta lição de clareza ao mesmo tempo intelectual e visual que Mondrian se propõe "eliminar o trágico da vida quotidiana". Na mesma linha de pensamento, Moholy-Nagy vê na abstracção a superação do limite que uma imagem aceite do mundo coloca à imaginação, cujo processo não contradiz o da razão, mas se identifica com ele; e Albers trabalha toda a vida sobre o tema do quadrado, como fórmula espacial que, sem dúvida, regula até mesmo a modulação tonal e cromática, mas não lhe limita a infinita possibilidade de combinação.

Outro código de signos é o código "orgânico" cujo arquétipo é biológico: a célula vital, o princípio unitário da formação dos organismos vivos. Orgânico é também o processo de agregação, entendido como crescimento a partir de um núcleo e, portanto, como progressiva expansão no espaço. Se a morfologia geométrica tende a definir-se no plano, como hipótese espacial *a priori*, a morfologia orgânica realiza-se de preferência na plástica (Arp, Moore). Delineia-se assim uma nova dimensão espacial, a do espaço "interno" do organismo vivo, o espaço dos ossos e das vísceras,

da ramificação dos nervos, da circulação sanguínea e da sua relação de tensão com o espaço "externo", da vida social, das cidades, da paisagem. Dado que a única intuição que o indivíduo tem da espacialidade interna do próprio organismo, da interioridade psicofísica do próprio ser, é uma intuição obscura, através de movimentos incontroláveis de tensão e descontracção, de prazer e dor, esta especialidade tende a confundir-se com a do inconsciente: a gráfica e a pintura de Wols e a plástica de Schultze, entre 1940 e 1950, manifestam precisamente, na irritação do signo e da matéria, a angústia do indivíduo perante a condição do seu próprio ser, perante a "doença mortal" que o insidia e que, afinal, não é senão o reflexo do estado de mal-estar profundo e incurável, ou de neurose colectiva, da humanidade irremediavelmente "alienada". Assim, a morfologia geométrica (linhas rectas, planos, volumes), tal como a morfologia orgânica (linhas curvas, espirais, massas arredondadas), manisfestam-se na arquitectura não menos do que na pintura e na escultura. A primeira constitui o código da arquitectura nacional, a segunda o da arquitectura orgânica (Wright, Aalto): a primeira uniformiza a imagem arquitectónica a um espaço pensado como entidade geométrica divisível segundo proporções aritméticas; a segunda uniformiza-a à realidade empírica do espaço natural e social. No desenho industrial, como na arquitectura, as duas morfologias tendem a combinar-se: a ideia da forma regular, entendida como submúltiplo da forma geométrica do espaço, faz-se acompanhar ou até mesmo suceder pela ideia de uma forma, já não só correspondente às funções sociais mas à realidade física da pessoa: cadeiras modeladas sobre o corpo humano, puxadores de porta modelados a partir da marca da mão, etc.

Consequência directa da demarcação relativamente ao modelo natural é a extensão ilimitada do campo semântico da arte. Desde 1922, no período áureo da "abstracção" geométrica, Hartung começa a pesquisar numa outra direcção, nem

geométrica nem orgânica, a origem do signo. Este já não nasce de uma intuição do cosmos nem da vida orgânica, mas de uma vontade de acção definida, de um impulso ético. Tal como a ética fenomenológica de Scheler, também a de Hartung não conhece leis ou modelos, mas verifica-se na qualidade intrínseca, no modo do acto. O signo que o visualiza não é projectado, nem instintivo, nem arbitrário: a velocidade, a justeza, a eficácia, o alcance do acto que traduz, dependem de uma espécie de treino, de exercício de resposta (com um impulso resolutivo) a uma situação de facto. A pintura de Hartung, em suma, é uma luta sempre empenhada com aquele campo de virtualidades que é a tela branca: determinação contra indeterminação, acção contra inércia. O gesto de Hartung qualifica-se logo como gesto de negação ou eliminação: é o acto de uma escolha que elimina todas as outras possibilidades. A negatividade fundamental do gesto pictórico ou plástico tornar-se-á, pois, característica de uma grande parte da arte matérica e de gesto do segundo pós-guerra: em De Kooning, em Kline, em Vedova, em Soulages. Na obra pictórico-plástica (dois termos já indiferenciados) de Fontana, o gesto-signo concretiza-se no acto de perfurar ou de fender: a superfície já não é um campo aberto a todas as virtualidades, mas uma parede que limita e divide o espaço, determinando no sujeito uma intolerável situação de bloqueio, do qual se liberta com um gesto de rotura, com uma ponta afiada ou uma lâmina, que rompe aquela superfície e restabelece uma comunicação entre o "aquém" e o "além".

A ligação entre gesto e signo implica ainda um impulso individual, seja ele intuitivo, emotivo ou evolutivo, e, portanto, uma presença activa, uma reacção do sujeito: Mathieu ou, nas imagens coloridas de figuras nuas, Klein realizam o gesto artístico em público, querem que o acto tenha a sua única explicação no agente. Todavia, dado que à crise do objecto corresponde inevitavelmente a crise do sujeito, outros artistas propõem-se despersonalizar o gesto, cuja traça visível

é reduzida a mancha ou marca aparentemente casual, mas de modo a definir, no entanto, uma situação espácio-temporal: como nas obras de Clifford Still, de Guston, de Sam Francis, de Motherwell.

Outras vezes o signo, que se quer independente do gesto e das suas motivações, é reconduzido à sua essência primária de facto gráfico, como no caso de Tobey e de Bissier, que se reclamam de modelos extremo-orientais, especialmente da cultura Zen: o que estabelece uma nova aproximação com a estética e a arte japonesas, tanto mais importante quanto nos modernos pintores japoneses (Imai, Domoto, Sugai, etc.) reafloram temas e motivos gráficos e matéricos da sua antiga tradição. Em Twombly, em Michaux, em Novelli, o signo torna-se puro grafismo, ''grau zero'' da escrita, meio de comunicar que precede qualquer determinação figural ou literal e que, por isso, transmite, ainda mais do que um *status* inconsciente ou pré-consciente, uma condição de disponibilidade, de espera existencial. Em Dubuffet, o signo reencontra frequentemente uma determinação figurativa aparente, retomando os *graffiti* e os escritos nas paredes ou desenvolvendo-se directamente a partir do tecido matérico: trata-se, neste caso, de uma operação linguística, destinada a procurar no borrão ou no rabisco uma fonte pré-literária da linguagem, por um processo semelhante ao da narrativa de Queneau, à qual está aliás directamente ligado.

Ao mínimo espacial do signo corresponde o máximo espacial do ''contínuo'', da sucessão e variação ilimitadas do signo na dimensão ilimitada do espaço-tempo: daí, por exemplo na escultura de A. Pomodoro, o desenvolvimento de séries de signos, quase por ciclos de mutações, em formas ''contínuas'' como as do cilindro e as da esfera.

O ponto de maior consciência da pesquisa de signos é aquele que é alcançado pela pintura e pela gráfica de Capogrossi, em que o signo-base tem, sem dúvida, o seu esquema estrutural constante, mas em estado potencial, pelo que é

declinado sempre e só nas infinitas variantes, que dependem da inter-relação e interacção dos signos entre si, e com a superfície do quadro, agora entendida como ''campo'' ou lugar de situação.

Aquilo que é posto em causa, em quase todas as correntes que surgem depois do informalismo, é, pois, o ''quadro'' (ou a escultura) na sua pura realidade objectual, no seu ser, embora sempre um lugar privilegiado que determina o contexto de signos e é, por sua vez, determinado por ele. O problema da essência e do significado do ''quadro'', como fenómeno no universo dos fenómenos, já intuído por Cézanne e depois pelos cubistas, atinge finalmente o seu limite: a tendência do *hard edge*, de que Newman é mestre, não se limita a sustentar a solidariedade substancial da pintura com o seu suporte material, mas faz do material um objecto-signo. Em última análise, destruindo pela raiz qualquer implicação simbólica, a arte já nem sequer é uma operação semântica, mas apenas sintética: o signo não deve ser interpretado ou explicado, mas deve orientar o comportamento prático, do mesmo modo que o código da estrada orienta o comportamento do automobilista.

Relacionada com estas tendências fortemente redutivas, que restringem cada vez mais o campo operativo da arte, está a proposta de desvincular finalmente a arte da obra de arte, que tem sido a sua localização obrigatória. A corrente da *minimal art* ou das ''estruturas primárias'' visa decisivamente a eliminação de qualquer significado implícito e a individualização de elementos estruturais elementares destinados a serem inseridos no espaço fenoménico, em situações concretas, das quais fornecem um esquema de interpretação ou de fruição no sentido estético ou construtivo. ''Neste sentido, a arte dos anos sessenta representa o grau zero, que desmistifica os temas do inconsciente, a participação nos ritmos cósmicos, as defesas dos axiomas da pintura, as soluções utilitaristas-antropocêntricas, e produz uma atitude de análise contraria-

mente à tradição do agir "humano". Grau zero significa, assim, operar numa zona onde ainda não interveio a obra falsificante e mistificante da formalização, e num momento em que ainda não foi conduzida uma operação expressiva sobre as estruturas" (Celant, 1969, p. 215).

Em arquitectura, o ponto-limite da redução é assimilado por Kahn que, reportando-se à distância de quase dois séculos aos assuntos teóricos de Boullée, nega a legitimidade de projectar a partir de cada ideia ou esquema *a priori* como o espaço ou a sociedade ou a própria história da arquitectura. Pelo contrário, parte de uma "ideia-forma" primária e, portanto, de um acto puramente artístico, isolando depois no interior daquela forma a lógica *sui generis* do *iter* projectual. Mas, se é preciso partir da arte para chegar à arte, a arte é um ciclo fechado e o artista não pode senão realizar o conceito da arte, tendo porém em conta que tal conceito não existe em si mas apenas na obra que o realiza. O que equivale a dizer que, na actual conjuntura histórica, a arte não existe como função necessária mas como eventual presença; e sempre apenas nos limites de um puro conceito.

X — OBJECTUALIDADE E CONCEPTUALIDADE

Para além desta redução aos termos mínimos, já nenhuma outra redução ulterior parece possível: excluída a arte como operação e afirmada como puro conceito, a situação de facto deveria ser a que previa Hegel, ao anunciar como inevitável a morte da arte e a sua promoção, a nível da ciência e da filosofia, do espírito absoluto. Efectivamente, não houve uma redução ulterior, mas uma inversão: o objectivo da actividade artística já não é a arte, mas o oposto da arte, a anti-arte. É algo mais e algo menos do que a morte da arte: algo mais porque não é apenas uma ausência, mas uma presença contrária; algo menos porque implica, e sempre, uma actividade artística, embora de sinal contrário. O paradoxo é evidente: se o fazer anti-arte é o único modo de fazer arte, a arte destrói-se no acto de se fazer a si própria.

A hipótese absurda pode ser interpretada como o programa de uma nova e mais radical vanguarda, ou como o retomar ampliado do drástico propósito futurista: a arte do presente não pode ter nenhuma relação com tudo aquilo que até agora foi considerado como arte. Ou seja, admite-se que a sociedade de hoje, integralmente condicionada pela economia e pela tecnologia da indústria, conserva todavia, no seu sistema de valores, o valor-arte; mas fá-lo de má-fé porque não só exclui das suas modalidades operativas a da arte, como reduz o valor da arte ao seu próprio sistema de valores,

considerando-a como mercadoria apreciada e objecto de posse. A única arte "pura" seria, pois, uma arte completamente diferente daquela que a sociedade considera como arte. O empenho moralista não tarda a revelar o seu próprio limite: fazer uma arte diferente de tudo aquilo que é considerado como arte significa fazer uma arte separada da sua história, não historicizável. Por outras palavras, significa dizer que a história da arte não continua, está encerrada. Neste sentido, a arte americana, que no âmbito daquela cultura se apresenta como um facto novo, sem precedentes históricos, deveria ser considerada de vanguarda; ao passo que a arte "histórica", que forma uma "história da arte", não seria senão um caso particular na interminável fenoménica da arte, e precisamente da arte europeia, aliás fase específica da cultura europeia, o humanismo, que começa no princípio do século XV e termina no século XVIII com a "revolução industrial".

É um facto, porém, que a arte americana não se desenvolveu a partir das premissas ideológicas das vanguardas europeias, mas do paradoxo dadaísta e surrealista da arte como anti-arte. A condenação da arte, pronunciada para a poesia por Lautréamont e por Rimbaud, diz respeito ao "poema" como objecto poético, considerado limitativo de uma experiência poética que se pretende identificada com a própria existência do poeta; a obra de arte, na sua finitude, é um limite ao carácter artístico, assim como o que já está criado é um limite à criação. Anti-arte significa, em suma, arte sem obra de arte. Toda a arte deste século vive a crise do objecto artístico; e dado que em toda a história da civilização o objecto artístico foi o objecto por antonomásia, o modelo ideal do objecto, a crise do objecto artístico está integrada na crise mais vasta da ideia de objecto. As correntes mais recentes repudiam o objecto artístico, seja porque ele já não tem valor de modelo, seja porque, numa sociedade de mercado como a actual, é imediatamente envolvido na mecânica da

posse e do consumo, tornado "mercadoria". A arte dita "de comportamento" substitui o artista ao objecto artístico; mas, como acontece com o actor de teatro, a própria pessoa do artista é tornada "mercadoria". Depois de tantas tentativas no sentido de inserir a arte na sociedade, permanece apenas a tentativa oposta, de a subtrair ao poder mistificante de uma sociedade mistificada.

O extremo da ambiguidade é atingido pela *pop art* americana, que se apresenta como contestação do sistema, do qual, porém, é instrumento. Não se contenta com o não-objecto, inventa o anti-objecto que deriva, embora profundamente diferente, do objecto de funcionamento invertido do dadaísmo e do surrealismo. O *ready made* de Duchamp mudava o estatuto do objecto retirando-o do seu contexto habitual e do seu ciclo funcional, mas ao mesmo tempo requalificando-o como objecto artístico, embora privado de qualquer conotação de valor. A arte *pop* não actua sobre o objecto mas sobre a sua aparência, partindo da verificação de que a sociedade industrial substitui a noção de produto pela noção de objecto, e que o produto, não possuindo a individualidade do objecto, é apenas repetida aparência, reimpressão a partir de um tipo, unidade de uma série. É verdade que a aparência é intensamente coisificada, mas através de um processo que já não é o da produção, projectado e construtivo, mas o do consumo, desagregador e de mera manipulação. A chamada objectualidade *pop* é, afinal, antiprojectualidade: no arco da existência do produto não interessa a curva ascendente, da formação, mas a descendente, do consumo ou do gasto. A técnica *pop* é uma técnica pejorativa e desvalorizante, oposta à da arte, tradicionalmente atributiva e aumentativa do valor. O que se quer contestar e remover é a ideia de valor, que funda o binómio sujeito-objecto: à entidade puramente quantitativa da coisa, como unidade na série, corresponde a entidade puramente quantitativa do indivíduo, unidade na massa.

A má consciência e a demagogia da *pop art* foram cedo

desmascaradas por outras correntes, também essas alheias a qualquer pressuposto ideológico, mas em todo o caso interessadas em resgatar, embora num espaço operativo cada vez mais restrito, a autenticidade do acto artístico: a *minimal art*, a *funk art*, a *land art*, a arte "pobre", a arte "conceptual". A operação artística é doravante uma operação solitária, que já não se afirma como obra nem como espectáculo; não suporta o reconhecimento do valor, ou o juízo crítico, porque não determina valores; não está ligado aos processos operativos comuns nem propõe um modo operativo próprio; não se relaciona com a sociedade opulenta porque é absolutamente pobre. O artista "abandona a mediação linguística da imagem para viver do acaso num espaço aleatório. Acha insuportável considerar a arte como portadora de valores preventivos. [...] Rejeita o papel do "vate" porque desconfia do patrão cultural (artista, intelectual, etc.) que sugere ao servo (espectador, público, etc.) um modelo de valor. Sai dos espaços fechados das galerias e dos museus [...], desce às praças, atravessa florestas, desertos, campos de neve, para estimular um interesse participativo. Destrói a sua função social, porque já não acredita nos bens culturais. Nega a falácia moralista do produto artístico, artífice da dimensão ilusionista da vida e do real. Crê apenas na própria experiência pessoal, e a sua relação com o mundo já não acontece através das imagens analisadas e manipuladas (banda desenhada, cinema, fotografia, etc.) e das coisas instrumentalizadas pelo discurso (matéria "para", gesto "para", acção "para"), mas com as imagens e com as coisas; identifica-se com elas a ponto de as tornar parte de si própria, suas ramificações biológicas" (Celant, 1969, p. 226). A arte seria, em suma, um experimentar em si próprio o existente sem limitações de campos, preconceitos ou censuras, num mundo que o poder tecnológico dá como preventivamente manipulado, condicionado, censurado: frequentemente o acto artístico "pobre" não é senão a remoção de uma censura, de uma inibição. Rejeita-se também uma

ideia *a priori* da existência, que prejudicaria a autenticidade da participação flagrante com o existente; e renuncia-se também a qualquer juízo, à própria recordação do acto, porque nada deve sobreviver àquela flagrância. Mas como seria possível distinguir esta experiência artística da não-artística, se não se tivesse uma ideia *a priori* do artístico?

Uma redução mais rigorosa e que, no plano dos factos, pode ser considerada verdadeiramente final, é a que é proposta pela arte conceptual, que se desenvolveu nos Estados Unidos a partir de cerca de 1960, permanecendo todavia fora ou à margem daquela oficialidade, que hoje é representada pelo êxito de mercado. Os primeiros enunciados remontam a Reinhardt, um pintor para o qual "a arte pura só se pode definir como exclusiva, negativa, absoluta, eterna. [...] Tem o seu pensamento, a sua história e tradição, a sua razão, a sua disciplina. Possui ainda a sua própria "integridade", que não é a "integração" de outra pessoa numa outra coisa." (A. Reinhardt, *Dodici regole per una nuova accademia*, in "Flash Art", 1972, 32-34, p. 38). Opõe-se ao expressionismo abstracto ou *action painting*, que pressupõe sempre um estado de turbulência existencial, um partido tomado frente ao mundo, um *primum vivere*: em rigor, o artista não é um ser vivo antes de ser um artista. Opõe-se às correntes objectuais, que representam o extremo da "demagogia", a aceitação supina de um mundo que não interessa ao artista. Diverge das correntes da *minimal art*, que pressupõem uma ideia do mundo e da forma. A arte, mais precisamente a pintura, começa e acaba com o quadro: "uma 'pintura negra' (de Reinhardt) não sugere senão uma definição extrema do quadro" (C. Millet, "Ad Reinhardt" in *Flash Art*, 1972, 32-34, p. 36). O desenvolvimento do conceptualismo conduz, com Lewitt, a um máximo de solicitação mental com um mínimo de solicitação visual: a arte não é senão o conceito de arte. E este conceito separa-se de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade so-

cial ou ideológica, de qualquer noção histórica da arte, de qualquer teoria da arte ou estética. A própria operação artística, reduzida à extrema elementaridade do traço gráfico ou da disposição de uma cor (em rigor nem sequer necessários) não fenomeniza o conceito de arte, mas simplesmente formula-o e ao mesmo tempo apaga-o, impedindo-o de se fixar, de ter qualquer acesso ao mundo. É como o conceito do nada, já contradito e suprimido no instante em que nele se pensa; ou como o da morte que, por absurdo, só se pode pensar como não-pensado. A única dedução possível é a do não-existir da arte. Incorporando o conceito de arte, e, portanto, esgotando no acto do fazer qualquer possibilidade de julgar o feito, o conceptualismo coloca decididamente a arte fora do espaço e fora do tempo, exclui-a, talvez para sempre, do mundo existente.

SEGUNDA PARTE

A CRÍTICA DE ARTE

I — TAREFA E SIGNIFICADO DA CRÍTICA

Na cultura moderna, a arte é objecto de estudo por parte de uma disciplina autónoma e especializada, a crítica de arte, que opera segundo metodologias próprias, tem como fim a interpretação e avaliação das obras artísticas e, ao longo do seu desenvolvimento, deu origem não só a terminologias apropriadas como a uma autêntica ''linguagem especial'', que ''recorre com insólita frequência a uma dada secção do léxico e, relativamente ao uso corrente, é rica em termos que derivam de diversas nomenclaturas técnicas e científicas'' (De Mauro, 1965, p. 1). As obras artísticas foram sempre objecto de juízos de valor e consideradas como componentes de um património cultural que exigia atenções particulares por parte da sociedade e dos seus órgãos representativos, interessados em conservá-las e em transmiti-las (mas também, não poucas vezes, em se desfazer delas, em destruí-las, em substituí-las); desde a Antiguidade, desenvolveu-se em torno da arte uma vasta literatura, de carácter diversificado: cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filológico, interpretativo ou de comentário. Todavia, foi só a partir do século XVIII e da época do Iluminismo que a literatura sobre a arte tomou a forma de disciplina crítica, desenvolvendo-se a diversos níveis: filosófico, literário, historiográfico, informativo, jornalístico, polémico. O alto grau de especialização e o peso cultural cada vez maior da crítica de

arte, na segunda metade do século passado e especialmente no nosso, demonstram que esta responde a uma necessidade objectiva e não pode ser considerada uma actividade secundária ou auxiliar relativamente à própria arte. É, efectivamente, impossível entender o sentido e o alcance dos factos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere. De resto, uma parte considerável dessa literatura deve-se aos próprios artistas, que frequentemente sentiram a necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações programáticas e intervenções polémicas.

O facto de, na situação actual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. Esta mediação seria, pois, tanto mais necessária quanto se pretende que a arte seja acessível a toda a sociedade, uma grande parte da qual vê ainda fechado o acesso à fruição e ao consumo dos produtos da cultura, e, especialmente, da arte: a crítica ofereceria assim uma interpretação "justa" ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes. Mas, se a função da crítica fosse principalmente explicativa e divulgadora, não se explicaria a sua afirmação como ciência ou, noutros casos, como "género literário", o seu recurso a argumentações abstrusas — e, na sua maioria, menos acessíveis do que o texto figurativo ao qual se referem —, o seu valer-se de uma "linguagem especial" na qual abundam nomenclaturas especializadas e, para a maior parte do público, herméticas. Nesta sequência, ainda se compreenderia menos por que motivo a crítica (e precisamente nas suas expressões mais avançadas) não se limitaria a julgar quais obras são ou

não artísticas, ou seja, operando sobre aquilo que tem sido feito e apresentado como arte, mas participaria directamente dos temas programáticos e polémicos das correntes e tendências, das poéticas e das intencionalidades mais ou menos explícitas, demonstrando assim preocupar-se com o que falta ainda fazer ou está a ser feito, e portanto com a futura orientação da arte. Também o próprio facto de a actividade artística se desenvolver, no nosso tempo, através de contrastes de tendências ou correntes, cujo êxito no plano dos factos é, em todo o caso, aleatório, explica que a crítica faça o saldo, mais com as intencionalidades do que com os resultados do trabalho artístico, e explica o seu carácter perspéctico mais do que retrospectivo.

Indubitavelmente, a necessidade da crítica depende da situação de crise da arte contemporânea (ver a primeira parte), da sua dificuldade em se integrar no actual sistema cultural, da ruptura da relação que a ligava funcionalmente às outras actividades sociais. Embora no passado a arte tenha sido o modelo da produção económica e as suas técnicas tenham pertencido ao sistema tecnológico do artesanato — a ponto de a relação arte-sociedade acontecer no circuito normal da produção e do consumo —, tal relação deixou de existir com a revolução industrial, com a instauração de uma tecnologia estruturalmente diferente, com a nova organização económica e social, com a mutação radical da morfologia dos objectos e do próprio ambiente material da existência. Surge assim o problema da relação entre a arte, como actividade em que a função estética é dominante (J. Mukarovsky), e as outras actividades "normais" da sociedade, quer sejam estéticas (mas não artísticas) ou não-estéticas. De todas as vezes, praticamente por cada nova obra apresentada como artística, é preciso demonstrar que é verdadeiramente obra de arte, e depois as razões da sua presença e actualidade, a sua capacidade para desempenhar uma função socialmente necessária e que, já não sendo a arte uma actividade integrada, tem os seus

efeitos para além do campo específico da arte. A tarefa da crítica contemporânea consiste, pois, substancialmente, em demonstrar que o que é feito como arte é verdadeiramente arte e que, sendo arte, se associa organicamente a outras actividades, não-artísticas e até não-estéticas, inserindo-se assim no sistema geral da cultura: o que explica o recurso a argumentações bastante complexas e o emprego de uma "linguagem especial", em que abundam os termos não só técnicos e científicos (na medida em que ciência e técnica são as actividades hegemónicas no actual sistema cultural), como também literários, sociológicos e políticos. Por fim, se a crítica é uma ponte entre a esfera "separada" da arte e a esfera social, essa ponte constrói-se partindo da esfera artística para a esfera social (e não inversamente), de tal modo que a crítica pode ser considerada um prolongamento, ou um tentáculo com o qual a arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma actividade não totalmente contrária ou dissemelhante daquelas a que a sociedade dá crédito como produtoras de valores necessários, tais como a ciência, a literatura, a política, etc.

II — A CRÍTICA MILITANTE

Como processo de interpretação e avaliação, e como tipo de literatura artística, a crítica de arte tem as suas origens no século XVI, mais precisamente nos testemunhos literários das reacções emocionais perante obras de arte de indivíduos particularmente sensíveis. Os seus primeiros actos dizem respeito à pintura veneziana (P. Aretino, P. Pino, L. Dolce) e à sua independência em relação aos princípios teóricos e normativos da arte toscana e romana. Enquanto a arte é concebida como sendo regida por uma teoria, através de um conjunto de preceitos, a única avaliação possível da obra de arte é a verificação da conformidade da prática à teoria; se não se admite o princípio teórico, a arte é sobretudo um fazer, embora diverso do fazer comum porque suscitado por um *furor* interno, ou seja, pelo sentimento, por um estado de agitação emocional ou afectiva. É isto — e não a verdade dogmática de uma teoria — que a obra comunica ao observador, o qual não pode senão repercorrer o *iter* expressivo do artista, reviver-lhe a experiência em si próprio. Visto que mesmo obras não-artísticas podem emocionar, tal como obras artísticas podem emocionar através de factores que não são propriamente artísticos (por exemplo a dramaticidade do tema), o intérprete deve saber separar os motivos artísticos da emoção, dos não-artísticos, fornecendo assim o modelo de uma fruição adequada, que permite gozar a obra de arte enquanto

tal e não, por exemplo, enquanto ensinamento moral, acto devocional ou configuração de coisas ou acontecimentos. Por outras palavras, desde a origem a crítica de arte é a averiguação do carácter artístico da obra de arte, na medida em que se admite que precisamente só por o ser é que desempenha a sua função. Desde este primeiro momento, a crítica, quase sempre exercida por literatos, não tende a divulgar mas a restringir a fruição do valor artístico a um círculo de espíritos eleitos, de pessoas de cultura; e dado que nesse círculo se integram aqueles que, pela sua condição social, estão em posição de exercer influência sobre a produção artística através das encomendas e das aquisições, a crítica tende a orientar o gosto, no sentido de criar condições mais favoráveis à afirmação da tendência artística considerada capaz de dar os melhores resultados.

Atribuindo à arte fins religiosos ou moralistas, a Contra-Reforma estimula a força persuasiva e, portanto, o alcance emocional ou afectivo das imagens, embora exigindo que a comoção seja controlada e organizada de modo a que os efeitos sejam benéficos. Apenas os entendidos e os dirigentes se podem aperceber do valor intrínseco da obra de arte, mas a sua força persuaviva ou edificante deve ser exercida em todo o corpo social. Neste sentido, é típico o comportamento dos críticos romanos do século XVII: reclamam-se de uma teoria da arte e das normas consequentes, não porque estejam persuadidos de que só reflectindo a teoria é que as obras podem ser verdadeiramente obras de arte, mas porque querem que também na arte seja obrigatória a obediência aos princípios de autoridade. G. P. Bellori e G. Mancini compreendem a importância de Caravaggio, mas desaprovam-no como rebelde à autoridade da ideia e da história, pelo que preferem e recomendam Annibale Carracci cuja pintura, menos traumatizante, age positivamente sobre a imaginação e sobre o sentimento, sem criar problemas. A sua atenção concentra-se no meio da persuasão, na retórica do discurso pictórico, mais do

que nos conteúdos da mensagem figurativa. Aplicando extensivamente o princípio *ut pictura poësis*, que postula a possibilidade de traduzir a representação por discurso literário, procede-se a uma descrição ou versão, em verso (G. B. Marino) ou em prosa (Bellori), do texto figurado, procurando na escolha das palavras e na articulação da frase reproduzir a beleza das formas e das cores. Menos diferente do que poderia parecer à primeira vista é, no ambiente veneziano, a posição de M. Boschini, certamente mais liberto de premissas teóricas, mas igualmente interessado, pela persuasão, que no seu caso consiste na feitura agitada, na própria gestualidade do fazer pictórico.

A crítica especializada, no sentido científico e profissional do termo, nasceu em Inglaterra no século XVIII, no âmbito daquela cultura iluminista que, recusando qualquer dogmatismo, negava o valor das teorias da arte e do belo, assim como a autoridade do modelo histórico do antigo. Se a obra de arte já não é passível de avaliação a partir da conformidade a um ideal formal dado, só a partir da análise do seu contexto, ou seja, do modo em que é feita, se poderá deduzir se é verdadeiramente artística. A Inglaterra não tinha uma tradição figurativa própria: a nova "escola" pictórica inglesa, à qual se queria dar vida, só podia nascer da escolha do "melhor", ou seja da crítica daqueles que eram os dois grandes filões da arte europeia: o idealismo classicista da arte italiana e francesa e o realismo textual da arte holandesa. Além do mais, sentia-se a necessidade de proteger o florescente mercado artístico local da invasão dos falsos, das cópias, dos refugos provenientes, na sua maioria, de Itália: era, pois, necessária a formação de uma "ciência" (o termo é de S. Richardson) capaz de reconhecer a autenticidade das obras de arte. O conceito de "qualidade", que toma o lugar do conceito de "belo" como definição do valor artístico, permanece ainda hoje como o conceito fundamental da crítica; e visto que a qualidade não se deduz de modelos, mas se

obtém no decurso do processo expressivo, o crítico não pode senão repercorrer o *iter* operativo do artista, controlando-lhe a continuidade e a coerência. A arte é, doravante, concebida como um certo tipo de processo; a obra de arte é o resultado de um procedimento ou de um comportamento artístico: apenas a experiência dos vários modos de procedimento artístico, ou das diversas ''maneiras'' dos artistas, pode permitir ao crítico, agora tido como ''conhecedor'', de reconhecer que uma dada obra é ''autenticamente'' artística.

Com efeito, a qualidade é a mesma coisa que a autenticidade; mas já W. Hogarth, o fundador da escola pictórica inglesa, tinha da autenticidade uma ideia mais vasta que não a da assinatura, da feitura genuína, da atribuição correcta. A conformidade às regras, aos modelos, às convenções excluem a autenticidade, como a excluem o alegorismo forçado, a oratória celebrativa, a adulação elogiosa. Toda a arte da tradição clássico-barroca é, pois, ideologicamente (mesmo que não o seja tecnicamente) não-autêntica, falsa: de facto, tem a predilecção da classe aristocrática (e vemo-lo no primeiro quadro da série *The marriage à la mode* de Hogarth) que gaba as origens ''históricas'' e as razões ''ideais'' (não se sabe quão autênticas também essas) de uma autoridade e de um poder que efectivamente perdeu. A burguesia, inimiga do fausto e atenta à realidade das coisas, tem outros interesses no campo da arte: se a casa do ''nobre senhor'' em ruínas do primeiro quadro do *Marriage* estava adornada com quadros italianos, a casa de burguês rico do último tem, nas paredes, quadros holandeses. Mas, na pintura holandesa, a descrição minuciosa do verdadeiro reflecte não só o espírito positivo e o sentido da realidade, como também o limite da mentalidade burguesa: um limite com o qual o burguês Hogarth quer corrigir a sua classe social, que vê destinada a suceder à aristocracia na gestão do poder. Daqui a necessidade da crítica, seja perante o idealismo, seja perante o verismo.

Um pouco mais tarde, J. Reynolds, reconhecido mestre

da já afirmada escola inglesa de pintura e primeiro presidente do seu órgão oficial, a Royal Academy, afirma que a crítica não é apenas a reflexão sobre a obra realizada, mas também uma componente estrutural e determinante da arte que, ao fazer-se, não é senão uma sucessão de escolhas de gosto. A arte, no pensamento de Reynolds, não procede das teorias nem da inspiração, mas do conhecimento e do juízo sobre a arte do passado. A história da arte demonstra que os modos são diversos e por vezes contraditórios, ao ponto de não se poderem conciliar no estilo do mesmo artista: não existe portanto uma obra de arte que realize a arte na sua totalidade, pelo que o artista deve julgar e escolher: por exemplo entre a força do desenho e a luminosidade da cor, entre os ''sentimentos sociais'' de Rafael e o ''sublime'' de Miguel Ângelo. A escolha do artista será sempre, inevitavelmente, unívoca e parcial, condicionada pelas suas preferências de gosto, tendo como finalidade a obra que está a realizar; mas a crítica, notando defeitos e limites que, na realidade, são caracteres distintivos, reassocia o que é próprio de cada artista à ideia global de arte, que é resultante de todas as maneiras artísticas e engloba todos os caracteres, mesmo que sejam contraditórios entre si. É assim garantida a não-arbitrariedade das escolhas individuais e, portanto, a liberdade de pesquisa. Também J. B. Dubos e D. Diderot insistem no tema da passionalidade das escolhas de gosto e na necessidade de que a obra ''toque'' o observador: já não para o persuadir, mas para lhe comunicar o impulso do ''génio'' e resgatá-lo assim da inércia e da monotonia da vida quotidiana. Visto que o crítico é, de entre os observadores, o mais próximo do artista, a crítica é o sistema mediante o qual a sociedade utiliza a energia criativa da arte.

No século seguinte, a vastíssima obra de Ruskin, o primeiro escritor não-artista a ocupar-se exclusivamente da arte, insiste sempre no critério da autenticidade ideal. Na sua primeira fase, exemplarmente autêntica é a pintura dos paisagis-

tas ingleses (especialmente a de J. Turner), que são indicados como os verdadeiros "pintores modernos"; na segunda, a autenticidade absoluta é reconhecida nos mestres dos séculos XIV e XV. A pureza da arte torna-se turva e desaparece no Renascimento, quando a arte é contaminada pelo intelectualismo da ciência: e neste ponto Ruskin retoma, do espiritualismo de W. Blake, a drástica distinção entre o falso conhecimento e o autêntico, a revelação da realidade que só acontece, em plenitude, na arte. A crítica ruskiniana é apologética, exortante, polémica: reevoca o carácter ético e a humildade religiosa do trabalho artístico dos antigos mestres, deplora que o advento da indústria tenha destruído, na consciência do povo, não só a experiência estética como o sentimento profundo da vida, o impulso de criar. Depois de Ruskin, W. Morris denuncia ainda mais duramente a contradição entre trabalho artístico e trabalho industrial: a condição de subordinação servil, de não-autonomia e de não-criatividade em que este último coloca os trabalhadores; a acção deseducativa que o carácter não-estético dos produtos industriais exerce sobre a comunidade. Morris tem uma ideologia política, é um socialista: a sua crítica assume um carácter pragmático. Com efeito, Morris foi quem concebeu, promoveu e dirigiu aquele centro de produção de objectos artísticos úteis à existência (*Arts and crafts*) que difundirá por toda a parte o estilo e o ideal social da Arte Nova. A crítica torna-se assim intervenção activa numa situação social e política, porque o desaparecimento da finalidade estética, já associada a todos os actos do trabalho e da existência, compromete a dignidade e a liberdade dos trabalhadores, reduzidos a meros instrumentos e submetidos à exploração dos empresários.

Num outro sentido, abrindo o caminho à crítica romântica, Baudelaire afirma que ela deve ser "parcial, apaixonada, política", feita de um ponto de vista "exclusivo", mas de modo a abrir "os mais largos horizontes". A característica da arte romântica, para Baudelaire, é a de pertencer ao seu

tempo e de o reflectir: qualidade torna-se sinónimo de actualidade. O artista romântico — do qual E. Delacroix é o exemplar perfeito — pertence doravante a uma minoria intelectual que cultiva as qualidades que a média pequeno-burguesa reprime: a imaginação, a sensibilidade, o entusiasmo. Baudelaire é crítico porque, como poeta, se sente próximo e solidário do artista: existe entre as artes uma correspondência que vai muito para além dos conteúdos ou dos temas "poéticos", que se estende à qualidade das imagens, à afinidade entre o timbre da cor e o som da palavra poética. Mais tarde, um outro poeta, S. Mallarmé, que gostará de se rodear de pintores (nomeadamente, C. Monet, P. Gauguin, J. Whistler), aprofundará a procura de uma afinidade estrutural entre pintura e poesia, ao ponto de tentar pela primeira vez uma poesia "visual": não fará crítica mas, numa concepção global da arte como vida, aliará o trabalho artístico ao literário. Pintor e escritor de origem romântica, E. Fromentin encara o problema da arte do passado sob o ponto de vista do artista moderno: em *Les maîtres d'autrefois* descreve e analisa com extrema perspicácia as suas próprias reacções de artista diante dos quadros de Rubens, de Rembrandt, de Frans Hals: interessa-se apenas pelo estilo pictórico, estuda as maneiras pelas quais aqueles mestres resolveram, ao cavalete, problemas semelhantes aos que os artistas do seu tempo se colocavam. As grandes obras do passado não são exemplos a seguir, mas textos a consultar em relação à obra que está a ser feita ou se tem em mente: é precisamente o que fazem E. Manet ou P. Cézanne quando vão estudar as obras-primas do Louvre, desenhando cópias interpretativas. É claro que a arte já não é avaliada em relação ao belo, à natureza ou aos conteúdos morais, mas relativamente à própria arte, à prossecução e ao desenvolvimento da sua história.

Delineia-se assim uma crítica de corrente: do realismo (T. Thoré, J. Champfleury, J. A. Castagnary), do impressionismo (E. Zola, L. E. Duranty, J. Rivière, J. Laforgue), do simbo-

lismo (G. A. Aurier), do neo-impressionismo (F. Fénéon). Mais do que às obras, refere-se às poéticas; e as poéticas exprimem as intenções e as orientações, resultam das escolhas culturais que os artistas fazem em função da obra que se propõem realizar e da influência que se propõem exercer sobre a cultura do seu tempo. Aquilo que a crítica verifica não é tanto a conformidade à poética — que, de resto, não tem nem poderia ter carácter normativo, porque nesse caso seria uma teoria da arte — quanto a capacidade da própria poética para sustentar o esforço criativo. Sustentando uma determinada poética, a crítica reconhece e afirma-lhe a actualidade, ou seja, a relação (que pode até ser de não-conformidade polémica) com os grandes temas da cultura contemporânea. Propõe-se verificar qual poderá ser a arte de um determinado período histórico, e em que condições poderá a arte sobreviver, tendo em conta que, na actual situação cultural, ela não é exigida nem solicitada. Deste modo, o crítico aproxima-se e, frequentemente, associa-se aos artistas, faz parte dos seus grupos, participa da sua ''política'', colabora na definição dos programas e na elaboração dos manifestos, inicia e conduz polémicas; e, enquanto ajuda os artistas a esclarecer e enunciar as suas poéticas, incita-os a levar a sua pesquisa até ao máximo nível intelectual. Repelida para as margens da existência ''normal'' da sociedade, a arte assume a vanguarda e propõe a reforma ou até mesmo a transformação radical, revolucionária, das estruturas culturais, começando pelas próprias, a fim de tornar possível, ainda que noutros planos, a sua própria integração funcional no devir da sociedade. O crítico, que não só participa dos movimentos artísticos contemporâneos como os promove e os estimula, é uma presença necessária no seio das ''vanguardas''; e é significativo que se trate quase sempre de um homem de letras que, como líder da cultura, sustenta a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as actividades artísticas. Um grande poeta, G. Apollinaire (ao qual se associaram depois

outros literatos), foi o companheiro e o porta-estandarte dos fauves e dos cubistas, chegando ao ponto de prever e anunciar antecipadamente o surrealismo; os pintores, os escultores, os arquitectos futuristas inseriram-se com os seus ''manifestos técnicos'' na polémica literária de F. T. Marinetti, que se tornou assim dirigente de todo o movimento e o responsável da sua ''política''; a vanguarda russa teve como guia o poeta V.V. Mayakovsky; o surrealismo figurativo teve os seus apoiantes em literatos como A. Breton, L. Aragon, J. Cocteau; mais tarde, as correntes informalistas francesas tiveram o apoio de Ponge, Paulhan, R. Queneau. Mais recentemente, também críticos especializados se empenharam a fundo — por vezes até mesmo assumindo uma função directiva — no debate das correntes: neste sentido são típicos os casos de P. Restany e do *nouveau réalisme* francês ou de H. Rosenberg e do expressionismo abstracto americano.

Dispondo dos meios de informação, e especialmente da imprensa, a crítica teve e ainda hoje conserva uma importância decisiva no debate das correntes; e note-se que, se contribui sem dúvida para o seu êxito, é também a causa principal da sua decadência. Acelera o consumo e, por consequência, a substituição: daqui a acusação de depender do capricho das modas ou até de o provocar. A crítica é também acusada de conivência com o mercado artístico e com as suas manobras: o mercado artístico está efectivamente interessado no lançamento exuberante de correntes e de artistas, assim como na sua rápida obsolescência, mal enfraquece ou é desviado o interesse dos aquisidores. Se certamente já aconteceu, em tempos, que o mercado se tenha servido do crítico como de um instrumento para as suas próprias manobras, o problema da relação entre crítica e mercado é mais profundo e não implica necessariamente a subordinação assoldada da primeira ao segundo. Numa sociedade fundamentalmente económica, como a moderna, já não pode existir uma relação entre o valor verificado pela crítica e o preço do mercado; aliás, as

obras de arte circulam na sociedade na medida em que ao valor artístico se faz corresponder um valor económico. A intencionalidade prático-política, mais ou menos explícita, da crítica dita "militante" é precisamente a de eliminar da circulação os falsos valores, e de fazer com que, correspondendo o valor económico ao valor artístico, a arte se integre na economia das actividades sociais.

III — A CRÍTICA DA ARTE E A HISTÓRIA DA ARTE

Qual é a relação entre crítica e história da arte? Será correcto dizer que a crítica se ocupa da arte contemporânea e a história se ocupa da arte do passado? Ou mesmo, que a crítica se limita a estabelecer se uma dada obra é ou não é obra de arte, enquanto a história agrupa e coordena os factos artísticos segundo certos critérios de ordem, dos quais o mais frequente é o da sua sucessão no tempo? E, sobretudo, se uma coisa é a crítica e outra a historiografia da arte, poder-se-á sustentar que esta última seja não-crítica, quando é sabido que o processo da construção da história é um processo crítico? É óbvio que, se a história da arte é a história das obras de arte, o historiador deve certificar-se de que as coisas cuja história se predispõe a escrever são verdadeiramente artísticas: do mesmo modo, o historiador da civilização deve certificar-se da autenticidade dos factos e dos documentos sobre os quais trabalha. O critério da autenticidade é, portanto, fundamental tanto para o historiador como para o crítico. Porém, é de excluir que o crítico e o historiador cheguem por dois processos diferentes ao mesmo juízo de autenticidade e que o historiador opere primeiro como crítico, verificando a autenticidade das obras, e depois como historiador, ordenando-as segundo certos critérios. A não-autenticidade é repetição, e a repetição nunca é necessária, porque assinala uma demora ou uma paragem num processo

de desenvolvimento; visto que o historiador reconstrói esse processo, elimina as repetições porque são insignificantes, tanto a nível histórico como artístico. Dado que a novidade ou originalidade — conotações necessárias da obra de arte — se verificam comparando a obra que se estuda àquilo que foi feito antes e depois, e, portanto, estudando a situação da cultura figurativa em que se inseriu e que a modificou, é claro que o carácter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte.

A história da arte começou por se desenvolver como pesquisa de notícias documentais em torno do percurso das obras e da vida dos artistas, só às vezes fazendo acompanhar o relato de comentários e apreciações acerca de cada obra ou da personalidade dos mestres. Era, pois, frequente a história da arte ser entendida como parte integrante ou auxiliar da história política ou religiosa, procurando nas obras nada mais do que testemunhos icónicos de factos não-artísticos. Deve-se precisamente à formação de uma crítica de arte e à actividade dos primeiros "conhecedores", o facto de o interesse se ter progressivamente deslocado da história externa para a interna: para componentes da cultura do artista, para o modo como se entrelaçam e agem entre si no decurso da sua obra, para o tipo de processo através do qual a obra se formou. De entre as várias histórias "especiais", a história da arte distinguia-se por uma particularidade, que impunha a adopção de procedimentos diferentes dos das metodologias historiográficas habituais. As obras de arte não eram apenas os documentos primeiros e fundamentais, mas também os próprios factos dos quais se devia fazer a história. E estes factos estavam presentes, continuavam a suscitar reacções emocionais e intelectuais; aliás, sem estas reacções que demonstravam a sua presença e actualidade flagrantes, não era possível entendê-los, interpretá-los, elaborá-los. E, depois, como relacioná-los segundo um critério de desenvolvimento, se cada um desses se assumia como algo de absolutamente completo e o desenvolvimento não podia, em nenhum caso, ser entendido como um progresso?

1) A crítica da forma

Já na segunda metade do século passado desaparece a diferença entre a figura do conhecedor e a do historiador, pela qual o primeiro era um empírico dotado de perspicácia e de experiência e o segundo era um puro erudito. G. Morelli propõe-se fundamentar cientificamente a actividade do conhecedor, dando-lhe uma finalidade definida e um método rigoroso. O fim é o da atribuição, que já não é o juízo de bonito e feio ou de autêntico e falso, mas a inserção da obra na coerência de uma personalidade artística. A coerência é entendida por Morelli como constância de modos figurativos ou, mais precisamente, como recorrência de certos "maneirismos" (por exemplo, o modo de desenhar as mãos ou as orelhas), em que a força do hábito prevaleceria sobre a invenção. O limite deste procedimento, que baseava o juízo em factores menos vitais das obras e muitas vezes levava a confundir o mestre com os imitadores, foi notado pelo próprio Morelli, cujas descobertas mais interessantes dependem da perspicácia e da experiência, mais do que do método. Todavia, estava já afirmado o princípio de que a pesquisa sobre a arte se faz analisando directamente a obra de arte, no seu contexto estilístico e técnico. Sobre este critério "científico" funda-se e desenvolve-se a famosa Escola de Viena de história da arte (com a qual Morelli esteve em contacto), nascida no seio do "Österreichisches Museum für Kunst und Industrie" com o propósito inicial da catalogação científica dos materiais, e relacionada com o serviço estatal austríaco de classificação e protecção do património monumental e artístico. Quase contemporâneo dos primeiros ensaios de Mo-

relli (1873) saía o ensaio de Thausing, *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft;* e logo depois F. Wickhoff, personalidade dominante na primeira fase da Escola, aplicou à história da arte os métodos rigorosos da análise textual, exemplificando com a monumental publicação da *Wiener Genesis*. Outro passo decisivo foi o *Cicerone* (1855) e *A Civilização do Renascimento em Itália* (1860) de J. Burckhardt que, independentemente da Escola vienense, demonstrou como toda uma cultura tinha sido elaborada na arte e como, por isso, era impossível fazer a história da civilização sem fazer a história da arte.

No fim do século passado e início do nosso, com o enorme florescimento dos estudos sobre arte, delineiam-se assim duas tendências: uma essencialmente historicista, visando sobretudo a reconstituição das personalidades históricas; a outra, essencialmente científica, para a qual a obra é puro fenómeno e documento visual, do qual é relativamente pouco importante estabelecer não só a paternidade como a qualidade artística. Em Itália, a passagem do cientismo morelliano a um historicismo mais articulado e penetrante é assinalado por G. B. Cavalcaselle, que não só foi um infatigável investigador e catalogador (a ele se devem as primeiras tentativas de uma catalogação sistemática do património artístico), mas também um conhecedor atento, mais do que à afinidade dos ''maneirismos'', à qualidade das obras e às suas componentes culturais. Sobre a pesquisa e o estudo directo das obras fundam-se as primeiras grandes dissertações históricas, que mudam profundamente a perspectiva histórica tradicional: a monumental *Storia dell'arte italiana* de A. Venturi e, num campo então quase inexplorado, a obra *Medioevo* de P. Toesca.

Se a linha historicista prevalece nos estudos italianos e franceses, nos alemães prevalece a linha científica, que tem as suas origens na estética anti-idealista de J. F. Herbart e no positivismo de G. Semper. O limite positivista, que levava Semper a explicar por causas extra-artísticas as mutações das formas arquitectónicas, é superado pelo regresso de C. Fiedler às premissas kantianas: a sua estética ou, melhor, a sua teoria da ''pura visibilidade'' afirma a arte como contemplação expressiva ou produtiva, ou seja, como uma ordem ou um equilíbrio da percepção que o artista alcança através da experiência do seu próprio agir. Do seu ponto de vista, não existem premissas teóricas, experiências culturais, impulsos fantásticos ou sentimentais, conteúdos religiosos, históricos, morais ou narrativos que condicionem a obra do artista: a forma visual é plenamente reveladora do seu ''próprio'' conteúdo ou significado, que afinal não é senão a sua própria ordem ou equilíbrio, a sua própria estrutura. Os críticos da ''pura visibilidade'' propõem-se, portanto, isolar no contexto das obras aqueles que consideram ser os princípios estruturais das formas (verticais, horizontais, diagonais, ângulos, curvas, espirais, etc.), separando assim os conteúdos significativos das formas dos das coisas representadas. A história da arte já não se afirmava como história dos artistas — cuja personalidade é definida precisamente pela formação cultural, pelos interesses intelectuais e morais, pelos impulsos da fantasia ou do sentimento — mas como história das formas. Todavia, era discutível poder-se falar de uma ''história'' das formas (com efeito, mais tarde, H. Focillon falará de uma ''vie des formes''), estando igualmente excluído, do ponto de vista de Fiedler, um desenvolvimento histórico da pesquisa formal e, ainda mais justificadamente, um progresso ou uma evolução nas manifestações da arte: cada obra vale apenas pela pura evidência das suas formas e da ordem da consciência que se reflecte na visão.

A. Riegl, talvez o maior dos expoentes da Escola vienense, embora partindo de premissas filosóficas herbertianas afins às de Fiedler, apercebe-se de que a história da arte é a única ciência possível da arte. Esta deve, porém, proceder segundo metodologias (e propor-se finalidades) diferentes

das da história da civilização. Se o significado da obra de arte reside integralmente nas suas formas visíveis, não pode existir uma hierarquia entre artes maiores e menores, entre representação e ornato: a sua posição alinha-se assim, embora tendo motivações diferentes, com a de W. Morris, contemporânea, que reabilitava à categoria de arte a produção artesanal. Desde o seu primeiro estudo (*Stilfragen*, 1893) sobre o desenvolvimento da ornamentação no Egipto e no mundo árabe, o seu interesse vai para a arte "anónima", para a expansão e transmissão de tradições estilísticas, sem os "saltos" devidos às grandes personalidades. Como consequência lógica, enfrenta e refuta um dos maiores preconceitos da historiografia artística tradicional: a distinção entre os períodos "clássicos" ou de apogeu e os períodos considerados de decadência da arte, como o Tardo-Antigo e a Alta Idade Média ou o Barroco. Dado que as formas mudam e a história da arte é a história dessas mutações, é preciso procurar-lhe as causas: influenciado pela *Volkspsychologie* de W. Wundt, Riegl individualiza-os na mudança das experiências comuns fundamentais, nas diversas concepções do espaço e do tempo, que se formaram na consciência dos povos. Tal como Fiedler vê na "contemplação" da realidade um incentivo ao fazer ou um impulso "produtivo", assim aquelas concepções do mundo e da vida se traduzem, para Riegl, num impulso voluntarista, a vontade artística (*Kunstwollen*), e devem ser reconhecidas mais no modo de fazer, ou no estilo, do que nas coisas representadas. Partindo do pensamento de Riegl, M. Dvorák chegará a conceber a história da arte em sentido universal, como "história do espírito". A crítica da "pura visibilidade" (e é significativo que, embora sem uma relação comprovada, a sua afirmação coincida com o afirmar da pintura impressionista, para a qual o valor se concentra no dado visual puro) reconhece, em suma, que a arte não é o reflexo ou a transposição em imagem de uma cultura superior e diversamente complexa, ou dos seus valores intelectuais ou

morais, mas o processo mediante o qual se elabora uma cultura à parte, cujo fundamento é a percepção, cujos instrumentos são as técnicas, cuja função consiste substancialmente em saldar a experiência que tem do mundo com um fazer que visa mudar-lhe os vários aspectos, recriá-lo.

Também W. Worringer notou a dificuldade de explicar a constância e a mutação das categorias das formas artísticas. Em *Abstraktion und Einfühlung* (1906) distingue precisamente duas grandes categorias: a da abstracção e a da empatia (ou "simpatia simbólica"). Estas corresponderiam a duas atitudes diferentes e antitéticas do homem perante a realidade ambiental: os povos mediterrânicos, para os quais a natureza é clara, acolhedora, não apresenta problemas, assumem-na como modelo universal, imitam-na, representam-na no equilíbrio perfeito, na harmonia dos seus aspectos visíveis; os povos nórdicos, para os quais a natureza é misteriosa e ameaçadora, e se revela apenas por signos ou indícios, partem destas vagas intuições para se orientarem na incerta dimensão do mundo. Toda a arte parece, portanto, dividir-se nas duas esferas antitéticas do clássico e do não-clássico, do equilíbrio e da tensão ou, retomando o binómio de Schopenhauer, da representação e da vontade. Embora a fundamentação possa parecer meta-histórica, também ela contribuía para remover o limite da historiografia artística tradicional, que na prática limitava ainda a esfera histórica da arte aos períodos clássicos, como pontos culminantes de um processo de formação ou ascensão, a que inevitavelmente se seguia uma fase de decadência; e ampliava consideravelmente o campo fenoménico da arte, como o provam as pesquisas contemporâneas de J. Strzygowski sobre a história da arte nórdica, antes considerada "bárbara". Aliás, recorde-se que — quase contemporâneas dos estudos de Worringer e da sua reivindicação de uma validade artística para formas ou signos não deduzidos da morfologia da natureza — desenvolvem-se no mesmo ambiente monástico as primeiras pesquisas artísticas "abstrac-

tas'' de V.V. Kandinsky e do *Blaue Reiter*. Um pouco mais tarde, H. Wölfflin em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) fixa efectivamente essas categorias, mas descreve-as como tipos de processo: do linear ao pictórico, da superfície à profundidade, da forma fechada à forma aberta; da multiplicidade à unidade; da clareza à não-clareza. Na prática, as categorias de Wölfflin referem-se todas a uma área histórica: a arte na Europa entre o Renascimento e o Barroco, ou seja o processo de desenvolvimento formal ao qual havia dedicado o seu primeiro livro (1888). Mais tarde, voltou ao mesmo problema (*Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931) para explicar a diferença estrutural entre o ''sentimento da forma'' que se exprime na arte italiana do Renascimento e o da arte alemã, sublinhando que na origem do estilo figurativo está uma *Lebensstimmung*, uma certa ''imagem do mundo e da vida'' comum aos artistas do mesmo grupo étnico ou da mesma nação. Entendidos como ''constantes formais'', os ''esquemas'' de Wölfflin precediam e determinavam qualquer possível história da arte, reduzindo o estudo dos fenómenos artísticos à descrição das suas características diferenciais, o que explica a reacção polémica de B. Croce. Uma interpretação diversa, que visa utilizar na pesquisa histórica as análises formais da crítica da visibilidade, foi todavia proposta por L. Venturi: as chamadas *Lebensstimmungen* não eram categorias *a priori*, mas sim o produto de experiências acumuladas e sedimentadas no decurso da história, e deviam por isso ser entendidas como premissas culturais comuns aos artistas e à situação de tempo e lugar em que operavam. O problema que Venturi levantava com *Il gusto dei primitivi* (1926) era precisamente o da cultura específica do artista: uma cultura que, em parte, coincide com a da época e do lugar, a ponto de englobar problemas cognoscitivos, religiosos ou morais, mas também aspectos e problemas apenas próprios da arte. Pode, pois, dizer-se que a perspectiva está na cultura de Brunelleschi e de Masaccio, a linha na cultura de Pollaiuolo ou de

Botticelli, a forma plástica na cultura de Bramante ou de Rafael, a cor na cultura de Tiziano, e assim por diante. Venturi definia a cultura especificamente artística com o termo ''gosto'', que retomava da crítica inglesa do século XVIII, juntamente com a relação que ligava o momento do gosto (*taste*) ou das escolhas culturais ao do ''génio'' ou da inspiração artística. Não querendo afastar-se das grandes linhas do idealismo crociano, Venturi recusava-se a identificar *tout court* o gosto, como cultura, com a arte, como criação da fantasia, afirmando ainda que o gosto é aquilo que aproxima os artistas e permite agrupá-los, como é tarefa do historiador fazer, por épocas ou escolas ou tendências, ao passo que a arte é aquilo que distingue, no interior desses grupos, as várias personalidades dos artistas. Todavia, era claro que o gosto não era apenas um património de noções adquiridas, de que o artista se devia em certo sentido libertar para fazer uma obra original, mas também um conjunto de escolhas intencionais, tendo em vista a obra a realizar, a arte a fazer. A própria superação da cultura adquirida, e portanto as descobertas ou as invenções dos artistas no campo da arte, tornam-se premissas culturais para os ulteriores desenvolvimentos da arte: a relação entre gosto e arte configura-se assim como a relação entre cultura dada, já histórica, e uma cultura *in fieri*, que o próprio artista faz, fazendo arte. Por este seu aspecto voluntarista e pragmático, o conceito de gosto de Venturi aproximava-se do conceito de ''vontade artística'' de Riegl, transpondo-o, porém, do plano meta-histórico do *ethos* popular e das constantes étnicas e nacionais, ao plano da cultura conscientemente possuída e elaborada pelos artistas com os próprios meios da arte. Fazer a história da cultura dos artistas, das suas ideias, preferências, intenções no campo da arte, significava naturalmente fazer a história daquilo que de ''crítico'' se reconhecia no seu procedimento artístico, sem poder excluir *a priori* a hipótese, aliás já avançada pelo ''criticismo'' iluminista na voz de Reynolds, de

todo o procedimento artístico ser, em substância (pelo menos em determinadas situações de cultura), um procedimento crítico. Ao escrever a sua monumental *Kunstliteratur*, (1924), J. von Schlosser propunha-se sobretudo desenvolver o estudo das fontes literárias para a história da arte já lançada, como disciplina auxiliar, pela Escola vienense; mas cedo se aperceberia de que o estudo crítico das ideias e dos juízos sobre a arte, longe de constituir apenas uma pesquisa colateral, conduzia ao cerne do problema da interpretação dos factos artísticos e dos seus desenvolvimentos históricos articulados. A *Storia della critica d'arte*, publicada por Venturi em 1938, apresentava-se agora como a história de uma cultura propriamente artística, distinta da filosofia da arte assim como da história "externa" das obras artísticas. A "crítica da crítica" surgia, assim, como uma nova perspectiva metodológica da história da arte, entendida doravante como história "interna" da génese da obra de arte na consciência e na operação do artista, assim como dos processos de desenvolvimento de uma cultura especificamente artística no quadro geral da cultura de uma época.

A necessidade de fundar o juízo exclusivamente nos dados formais tinha sido afastada, nos últimos anos do século passado, por B. Berenson com a drástica distinção, na obra de arte, entre a componente "ilustrativa" e a componente "decorativa": secundária a primeira, enquanto ligada à contingência do tempo e do lugar; essencial a segunda, enquanto os valores formais ou, mais precisamente, "tácteis", não só se oferecem à contemplação como suscitam no observador uma reacção psíquica e motora, uma intensificação das suas capacidades mentais e das suas energias vitais. Que, no entanto, o valor da obra de arte não era concebido como supra-histórico ou meta-histórico, demonstra-o o próprio facto de ele ter sido um grande conhecedor, interessado principalmente na identificação e na atribuição, ou seja no enquadramento das obras na coerência histórica de uma personalidade, de uma escola, de uma cultura figurativa.

Também R. Longhi foi sobretudo um grande conhecedor, um penetrante e finíssimo "leitor", vocacionado para colher e reflectir, até mesmo na qualidade literária da sua própria prosa crítica, a evolução "linguística" da obra de arte. À luz da elaboradíssima linguagem crítica longhiana, a obra de arte parece decompor-se nas suas componentes, até nas mais débeis e ocultas, revelando todos os nexos vitais, sensibilíssimos, que a ligam a um contexto cultural frequentemente muito extenso no espaço e no tempo. O que é analisado é ainda a cultura do artista, até mesmo nos seus caracteres específicos de "linguagem". A obra é estudada como um conjunto de relações, que só uma apuradíssima auscultação pode revelar; mas nem por isso perde a sua unidade, porque aquelas relações não teriam qualquer significado se não convergissem para a finalidade da obra em curso, cujo processo formativo deve precisamente ser captado pelo crítico. A cultura do artista, tal como emerge das análises de Longhi, é uma cultura *sui generis*, que não pode em nenhum caso ser explicada por analogia com as outras disciplinas; e aquilo que a caracteriza não é um conteúdo diverso, mas uma articulação e estrutura diferentes, que por sua vez se explicam pela intencionalidade pragmática do artista. É, pois, claro que os mesmos critérios de classificação de que se serve, por exemplo, a história da civilização, nem sempre servem para fazer a história da arte; de tal modo que não tem sentido fazer a história da arte como história da cultura, procurando, por exemplo, de que modo se reflectem na arte situações sociais, económicas, políticas, ou mesmo a literatura ou a ciência; o objectivo da crítica é o de estabelecer que tipo de cultura é feito própria e exclusivamente com a arte, ou seja, a estrutura de uma cultura especificamente artística.

2) A crítica da imagem

A crítica dita formalista considera apenas os factores visuais, as formas, prescindindo dos conteúdos ou dos temas. Mas será legítimo desmembrar a unidade da obra de arte, considerando-a, ainda antes de a submeter a exame e a juízo, como um composto, em que uma parte é artística e outra não? Mesmo admitindo que as formas tenham, como tais, um conteúdo semântico próprio e independente do conteúdo expositivo ou narrativo, não se pode negar que a obra de arte seja uma imagem ou conjunto de imagens e que a história das imagens seja tão legítima quanto a história das formas. A. Warburg observa que a arte do renascimento italiano recupera o vasto património de imagens da Antiguidade clássica, mas aquelas imagens assumem um significado diferente, de tal modo que não se pode certamente dizer que as Vénus de Botticelli, de Giorgione ou de Cranach sejam imitações ou cópias das Vénus clássicas. O instituto fundado por Warburg em Hamburgo (e depois, para o salvar da perseguição nazi, transferido para a Universidade de Londres) fez inicialmente a recolha da documentação relativa à transmissão da *imagerie* clássica ao mundo moderno, mas foi-se transformando num centro de pesquisa sobre a história das imagens. F. Saxl, que o dirigiu durante muitos anos, escreve: "As imagens que exprimem um significado particular no tempo e no lugar em que foram concebidas, uma vez criadas, têm o poder magnético de atrair outras ideias para a sua própria esfera; essas podem ser imprevistamente esquecidas e depois reconvocadas à memória após séculos de esquecimento" (Saxl, 1957, trad. it., pp. 2-3). Tem-se assim uma atribuição de significados novos, que tomam o lugar dos que foram ultrapassados ou, frequentemente, uma transmutação de significado através de associações mentais, como no caso, estudado por E. Panofsky, em que o tema de imagem de duas figuras vistas frontalmente e uma de trás passa da figuração clássica das três

Graças à de Hércules na encruzilhada. Apoiando-se na filosofia das formas simbólicas de E. Cassirer, Panofsky fundou um autêntico método de estudo para a interpretação da obra de arte, que não pode certamente ser considerado colateral ou auxiliar, embora o objectivo já não seja o valor estético mas o significado da "mensagem". Alargando a pesquisa à arquitectura e transpondo-a da iconologia à tipologia, R. Wittkower alcançou resultados que antecipam os da pesquisa estruturalista. Todavia, forma e imagem não constituem duas categorias. Desde o início da sua pesquisa, Panofsky estudou o fundamento do sistema de representação da arte ocidental, a perspectiva, chegando à conclusão de que essa não é, como se afirmava, a construção objectiva, mas uma "forma simbólica" do espaço, portanto uma imagem e, no seu desenvolvimento, uma tradição icónica, uma entre tantas possíveis: enfim, nada mais do que um carácter histórico da arte ocidental, aliás de um seu determinado período histórico, no bem mais vasto quadro fenoménico da arte mundial. Caía assim o preconceito da prioridade e centralidade da arte clássica, ou seja da arte baseada no princípio da *mimesis* e tendo como fim o conhecimento da realidade mediante a sua representação: a história das formas passava a ser apenas um caso particular de uma história da arte entendida como história das imagens. É claro que uma simples pesquisa sobre o significado das imagens não se pode fechar em juízos de valor: a transmissão de um tema icónico não decorre necessariamente das obras-primas dos grandes mestres mas através dos mais variados veículos, incluindo a *imagerie* popular, as tradições literárias, etc. No entanto, Panofsky teve sempre em conta as grandes figuras históricas (por exemplo Dürer), visando demonstrar que no artista a tradição imagética emerge segundo processos não puramente mecânicos e, assim, explica como a imaginação, ou seja a actividade mental própria do artista, elabora os seus materiais. Consequentemente, Panofsky faz questão de distinguir com nitidez a iconologia, como trans-

missão e mutação de significados, da iconografia, como simples repetição de imagens; deste modo, consegue demonstrar que na transmissão de um tema icónico se produzem mutações qualitativas sobre as quais é sempre possível produzir juízos de valor.

3) A crítica das motivações

A crítica de linha sociológica estuda a relação entre as actividades artísticas e a esfera social, visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural. Já no século passado H. A. Taine procurou explicar as obras de arte como reflexo das instituições, das preferências, dos modos de vida das diversas épocas. No nosso século o determinismo positivista foi superado pelo materialismo marxista (A. Hauser, F. Antal), que vê na arte não só o reflexo da situação social mas também uma das forças que a determinam e, em muitos casos, modificam. A pesquisa refere-se, principalmente, às condições do trabalho artístico: as condições económicas e sociais dos artistas, as margens de independência do seu trabalho, as suas associações profissionais, as suas relações com as classes dirigentes através da mecânica da encomenda e do mercado. Num maior âmbito, a pesquisa refere-se à relação dos procedimentos operativos da arte com a tecnologia do seu tempo e especialmente com outras técnicas produtoras de imagens (como a fotografia e o cinema), demonstrando como essas incidem sobre os mesmos critérios de valor. Neste sentido é exemplar o estudo de W. Benjamin sobre o estatuto da obra de arte no tempo da sua "reprodutibilidade mecânica". P. Francastel desenvolveu a pesquisa sociológica investigando a relação entre a representação espacial e a cultura da imagem, a experiência visual da sociedade do seu tempo.

Partindo da premissa de que a arte pertence a uma "superstrutura" cujos movimentos são determinados pelos da estrutura, o método sociológico aplica à arte procedimentos de análise semelhantes aos do estudo da economia, ou seja indicando no consumo o factor determinante da produção. Também as atitudes anticonformistas — e por vezes de explícita condenação e aberta rebelião — dos artistas perante a sociedade do seu tempo são interpretadas como aspectos da dialéctica interna do sistema, que o próprio sistema tem interesse em tolerar e encorajar. Por outro lado, a crítica de linha sociológica não mostrou até agora nenhum desejo de mudar os parâmetros de juízo e os critérios de valor: e, com poucas excepções (os críticos que aderem à vanguarda russa entre 1920 e 1930), continuou a partir do princípio de que a tarefa do artista é representar, em vez de intervir e agir no decurso das situações. Os campos que mais se prestavam a uma pesquisa sociológica permaneceram quase inexplorados: a relação entre trabalho artístico e produção económica, entre as técnicas artísticas e as tecnologias produtivas, as artes aplicadas e industriais, a arte popular, etc.

O problema da existência e do destino social da arte não se esgota evidentemente na relação económica de produção e consumo. O pensamento, há muito latente e formulado claramente por J. Dewey, de que a arte não é o transcender da experiência, pura contemplação, mas momento concreto e operativo da própria experiência, coloca sem dúvida o problema da qualidade específica da experiência artística, mas também o do tipo de experiência que essa determina ou solicita nos fruidores. Tendo deixado de ser admissível na estrutura do mundo modeno (e ainda menos na de uma futura sociedade de massas) que a experiência ou a fruição da experiência medida pela arte esteja reservada a círculo restrito e privilegiado, parece ser essencial estabelecer em que condições e com que modalidades possa a experiência artística, ou, num sentido mais geral, estética, ser fruída por todo o corpo social. Um dos planos nos quais a experiência artística pode ser generalizada é o da percepção: todos captam, mas a

percepção está sempre condicionada por um conjunto de convenções ou de costumes, que a própria arte no passado contribuiu para instituir e que, em última análise, dependem do condicionamento que as classes dirigentes impõem à comunidade. Daqui o pensamento de que a arte, em vez de condicionar, deva educar para uma experiência directa, despreconceituada e construtiva da realidade: em suma, a uma percepção que seja já acto da consciência. Nesse sentido, a crítica da pura visibilidade apurou as suas metodologias pondo-se em contacto com as pesquisas da psicologia da percepção ou da forma e afirmando a arte já não como produto da apreensão e da emoção sensorial, mas como autêntico ''pensamento visual'' (R. Arnheim).

Por sua vez, a pesquisa iconológica trouxe a lume um outro plano, o do inconsciente individual e colectivo, onde tem lugar a recuperação, a elaboração e a associação das imagens: daqui a ligação de certas correntes da crítica às pesquisas de Freud e, especialmente, de Jung.

Demarcando-se cada vez mais daquilo que parecia ser a sua tarefa institucional, o juízo acerca do valor de uma obra como obra de arte, a crítica de arte tem vindo a tomar a forma de pesquisa ''motivacional''. Deixando de haver um dar e um aceitar, que implicavam de qualquer modo o reconhecimento do valor daquilo que era dado e aceite, caem a razão e a possibilidade de uma mediação: entre o trabalho do artista e o dos fruidores estabelece-se, ou deveria estabelecer--se, uma continuidade absoluta ou até mesmo uma identidade de comportamento. A crítica mais recente, com efeito, descomprometeu-se da relação com a psicologia da percepção para se ligar à oposta psicologia do comportamento e, consequentemente, às pesquisas sobre os processos de informação e comunicação.

4) **A crítica dos signos**

Depois de ter alargado o campo da sua pesquisa do âmbito da forma ao da imagem, a crítica mais recente concentra a atenção sobre aquele que considera ser o factor comum, o elemento não ulteriormente redutível que se pode isolar em todas as manifestações artísticas: o signo.

A crítica que procura no signo o princípio estrutural do facto artístico afirma-se como ciência dos signos, semiologia, e já não deduz as suas metodologias de uma filosofia da arte ou de uma estética, mas da linguística. No plano teórico, o problema refere-se sobretudo à redutibilidade ou irredutibilidade da arte ao sistema da comunicação (vide especialmente os estudos de C. Brandi, U. Eco, E. Garroni) e à possibilidade de distinguir um nível estético no âmbito da comunicação. Visto que a crítica já não pode ter lugar partindo de um ''conceito'' de arte, mas sim da especificidade das várias artes entendidas como ''campos'' semânticos (G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Milão, 1960), o ponto de partida já não é a concepção do mundo ou até mesmo da arte, que as várias artes exprimiram por diversos modos, mas sim a operatividade de cada uma dessas. Procurando individualizar uma estruturalidade intrínseca, a crítica estruturalista virou-se principalmente para a arquitectura (Brandi, 1967; De Fusco, 1973), seja pela ausência óbvia de uma referência directa da morfologia arquitectónica à morfologia natural, seja pela referência inevitável dos factos construtivos à vida social, seja enfim pela intrínseca estruturalidade de que a arquitectura parece ser a manifestação. O ponto crucial do problema continua a ser a redutibilidade da arte à comunicação e a possibilidade de conciliar a pesquisa científica da estrutura com a pesquisa histórica. Nesse sentido, Brandi faz a distinção entre a pesquisa estrutural própria da física moderna ''interessada em descobrir a estrutura última da realidade empírica, pesquisa ôntica por excelência, e a pesquisa estrutural

dedicada àquela realidade que pertence ao homem em si, da qual a actividade de semantização é parte integrante e fundamental mas que não a esgota'' (Brandi, 1967, p. 4). Contra a tendência difundida de reduzir a crítica a ciência da arte, ou seja, à descrição analítica dos ''fenómenos'' artísticos, reafirma-se assim que não pode existir uma ciência da arte que não seja história da arte, embora devam ser mudadas as suas premissas, os seus procedimentos metodológicos e as suas finalidades.

IV — A CRISE DA CRÍTICA E A CRISE DA ARTE

A renúncia ou a incapacidade da crítica de continuar a afirmar-se como juízo corresponde à orientação ou até mesmo aos enunciados ''críticos'' das correntes artísticas mais recentes, que não só recusam submeter-se ao juízo como produzir o que quer que seja julgável: de facto, todo o juízo é juízo de valor e a arte já não quer ser valor nem produzir valores. Se assim fosse, com efeito, enquadrar-se-ia no sistema de valores e reconhecer-se-ia, para além do seu puro ser aqui-agora, a finalidade do valor: a crítica é, portanto, evitada a todo o custo como o processo pelo qual a arte seria homologada ao sistema da cultura institucionalizada. A própria eliminação do objecto artístico, da obra de arte, pretende ser de facto a eliminação de um *medium* entre a acção produtiva e a acção fruitiva; mas à eliminação da obra de arte não pode deixar de seguir-se a da própria arte, que, no caso de se identificar com todo o universo da comunicação, constituiria uma redução da sua força de impacte e um desvio da sua incidência (S. Sontag, *Against Interpretation*, N.Y., 1967), de tal modo que a crítica não seria mais do que um sistema, mediante o qual o sistema burguês neutraliza os impulsos criativos, e, por isso, perigosos e temidos, da arte.

A crise radical da arte no mundo de hoje não só envolve a crítica como é, de certo modo, o seu produto: ''explican-

do'' a arte, a crítica assimilá-la-ia a um sistema de valores não artísticos e, no próprio momento em que a integra na realidade social, destrui-la-ia como arte. As duas grandes hipóteses que se formulam hoje são: ou a arte é um ser-em-si, que não tem premissas nem fins, ou então é um modo que, constituindo-se em sistema com os outros, realiza a totalidade e a unidade do saber. Considerando a segunda hipótese, a arte partiria de premissas não-artísticas em si (o interesse cognoscitivo, a religião, a política, o ideal moral ou o próprio ideal estético) e teria em vista finalidades também elas não-artísticas. Assim, por exemplo, uma construção arquitectónica exprimiria artisticamente uma concepção do espaço, uma convicção religiosa ou política, uma situação da sociedade, uma ideologia ou uma utopia; e uma obra pictórica implicaria um dado conhecimento ou um interesse em conhecer o mundo visível, teria finalidades religiosas ou morais, ou até mesmo estéticas. A arte integrar-se-ia assim, embora conservando a autonomia das suas modalidades, no sistema global dos valores; e a sua história, embora procedendo segundo metodologias próprias, integrar-se-ia na história geral da cultura ou da civilização.

A outra hipótese, a de um absoluto monadismo da arte, parte da tese estruturalista e da negação radical de qualquer explicação ''histórica'' da realidade humana: a arte faz-se a partir da arte para alcançar ainda a arte, que, aliás, nem poderia ser entendida como um ''valor'', porque isso significaria admitir um sistema de valores abrangendo a arte, nem pode ser o objecto de juízo crítico, porque todo o juízo é juízo de valor. A única definição possível da arte seria pois uma tautologia, que por sua vez demonstraria a impossibilidade de afirmar um ''conceito'' da arte, sendo a realidade da arte diversa da realidade do conceito de arte. E ainda, se a única formalização possível do conceito de arte é a operação artística, esta mesma formalização do conceito de arte destrói a obra de arte como tal, de modo que a arte e a crítica se

destruiriam. Considerando a primeira hipótese, a crítica seria o agente determinante da morte da arte em sentido hegeliano, ou seja, a dissolução do conhecimento artístico no conhecimento filosófico; considerando a segunda, a arte determinaria ''criticamente'' a sua própria morte, excluindo-se de qualquer possibilidade de relação com a realidade do mundo.

BIBLIOGRAFIA

1) Primeira Parte

AA. VV., *L'arte dopo il 1975. La pittura,* Milano, 1959.

AA. VV., *Socialismo, città, architettura. URSS, 1917-1937,* Roma, 1972².

Aguilera Cerni V., *El arte impugnado,* Madrid, 1969.

Argan G. C., *Walter Gropius e la Bauhaus,* Torino, 1951.

Id., *Studi e note,* Roma, 1955.

Id., *Salvezza e caduta dell'arte moderna,* Milano, 1964.

Id., *Progetto e destino,* Milano, 1965.

Id., *L'arte moderna. 1770-1970,* Firenze, 1970.

Arnheim R., *Art and visual perception: a psychology of the creative eye,* Berkeley-Los Angeles 1954 [tr. it. *Arte e percezione visiva,* Milano, 1962].

Benevolo L., *Storia dell'architetura moderna,* Bari, 1960.

Bongard W., *Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation,* Hamburg, 1967.

Brandi C., *La fine dell' avanguardia e l'arte d'oggi,* Milano, 1952.

Cabanne P. - Restany P., *L'avant-garde au XXᵉ siècle,* Paris, 1969.

Calvesi M., *Le due avanguardie,* Milano, 1966; Bari, 1971².

Celant G., *Arte povera,* Milano, 1969.

Delevoy R. L., *Dimensions du XXe siècle 1900-1945*, Genève, 1965.
Dorfles G., *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milano, 1961.
Id., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, 1970².
Id., *Senso e insensatezza nell'arte d'oggi*, Roma, 1971.
Enciclopedia universale dell'arte, 15 vols., Venezia-Roma, 1958-1967.
Francastel P., *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*, Lyon, 1951 [tr. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Torino, 1957].
Id., *Art et technique*, Paris, 1956 [tr. it. *L'arte e la civiltà moderna*, Milano, 1959].
Giedion S., *Space, time and architecture*, Cambridge (Mass.), 1941 [tr. it. *Spazio, tempo e architettura*, Milano, 1954].
Grohmann W., *Bildende Kunst und Architektur, zwischen den beiden Kriegen*, Berlin, 1951.
Haftmann W., *Malerei in 20. Jahrhundert*, München, 1954.
Hauser A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1951 [tr. it *Storia sociale dell'arte*, vol. IV: *Arte moderna e contemporanea*, Torino, 1956].
Hitchcock H. R., *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*, London, 1958.
Hodin J. P., *Modern art and the modern mind*, Cleveland--London, 1972.
Hofman W., *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1957 [tr. it. *La pittura del XX secolo*, Bologna, 1963].
Id., *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1958 [tr. it. *La scultura del XX secolo*, Bologna, 1962].
Jaffé H. L. C., *La pittura del XX secolo*, Milano, 1963.
Klingender F. D., *Art and the industrial revolution*, London, 1968 [tr. it. *Arte e rivoluzione industrale*, Torino, 1972].

Moulin R., *Le marché de la peinture en France*, Paris, 1967.
Mumford L., *The culture of cities*, New York, 1938 [tr. it. *La cultura delle città*, Milano, 1954].
Id., *Art and techniques*, New York, 1950.
Panofsky E., *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, Leipzig--Berlin, 1927 [tr. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, 1961].
Pevsner N., *Pioneers of the modern movement*, London, 1936; nova ed.: *Pioneers of the modern design*, New York, 1957 [tr. it. *I pionieri del movimento moderno da Morris a Gropius*, Bologna, 1962].
Ponente N., *Tendences contemporaines*, Lausanne, 1960.
Id., *Les structures du monde moderne 1850-1900*, Lausanne, 1965 [tr. it. *Le strutture del mondo moderno*, Milano, 1965].
Popper F., *Naissance de l'art cinétique*, Paris, 1967 [tr. it. *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino, 1970].
Read H., *The philosophy of modern art*, London, 1950.
Restany, P., *Les nouveaux réalistes*, Paris, 1968.
Richards J. M., *An introduction to modern architecture*, London, 1957.
Rose B., *American art since 1900*, New York, 1967 [tr. it. *L'arte americana nel '900*, Torino, 1970].
Resenberg H., *The tradition of the new*, New York, 1961 [tr. it. in *I pittori d'azione americani*, Milano, 1964].
Id., *The anxious object*, New York, 1964 [tr. it. *L'oggetto ansioso*, Milano, 1967].
Sedlmayr H., *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1955 [tr. it. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, 1958].
Seuphor M., *Cercle et carré*, Paris, 1971.
Volpi M., *Arte dopo il 1945. USA*, Bologna, 1969.

Wind E., *Art and anarchy*, London, 1963 [tr. it. *Arte e anarchia*, Milano, 1968, 1972[2]].
Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1950.
Id., *Spazi dell'architettura moderna*, Torino, 1973.

b) Segunda Parte

Antal F., *Florentine painting and its social background*, London, 1948 [tr. it. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*, Torino, 1960].
Blunt A., *Artistic theory in Italy 1450-1600*, London, 1940 [tr. it. *Le teorie artistiche in Italia dal rinascimento al manierismo*, Torino, 1966].
Brandi C., *Segno e immagine*, Milano, 1960.
Id., *Struttura e architettura*, Torino, 1967.
Id., *Teoria generale della critica*, Torino, 1974.
Claus J., *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, Hamburg, 1963 [tr. it. *Teorie dell'arte contemporanea*, Milano, 1967].
De Fusco R., *Segni storia e progetto dell'architettura*, Bari, 1973.
De Mauro T., *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze, 1965.
Dvorák M., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924.
Focillon H., *La vie des formes*, Paris, 1939.
Francastel P., *Peinture et société* cit.
Gombrich E. H., *The story of art*, London, 1966[2] [tr. it. *La storia dell'arte*, Torino, 1966].
Hauser A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* cit.
Id., *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958 [tr. it. *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, 1969].

Kulterman U., *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien, 1966.
Mahon D., *Studies in seicento art theory*, London, 1974.
Panofsky E., *Meaning in the visual art. Papers in and on art history*, New York, 1955 [tr . it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1962].
Ragghianti C. L., *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, 1948.
Riegl A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1929 [tr. it. *Problemi di stile*, Milano, 1963].
Saxl F., *Lectures*, London, 1957 [tr. it. pacial: *La storia delle immagine*, Bari, 1965].
Schlosser J. von, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924 [tr. it. *La letteratura artistica*, Firenze, 1964[3]].
Id., *Über die ältere Kunsthistoriographie der Italiener*, in "Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", 1929, XLIII, pp. 47-76 [tr. it. *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Palermo, 1933].
Venturi L., *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926; Torino, 1973[2].
Id., *Storia della critica d'arte*, Firenze, 1945; Torino, 1964[3].
Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915 [tr. it. *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Milano, 1953].
Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin, 1908.